

Der Kunstbegriff in der analytischen Philosophie

INAUGURAL-DISSERTATION

zur
Erlangung des Doktorgrades
des Fachbereichs Philosophie und
Sozialwissenschaften der Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Karlheinz Lüdeking
aus Harkemissen

1905

Der Kunstbegriff in der analytischen Philosophie

INAUGURAL - DISSERTATION

zur

Erlangung des Doktorgrades

des Fachbereichs Philosophie und
Sozialwissenschaften der Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Karlheinz Lüdeking

aus Harkemissen

Berichterstatter:

Prof. Dr. Ernst Tugendhat

Prof. Dr. Ursula Wolf

Tag der letzten mündlichen Prüfung:

8. Juli 1985

INHALTSVERZEICHNIS

Teil I

Die traditionelle Philosophie der Kunst	1
---	---

Teil II

Die sprachanalytische Kritik an der traditionellen Philosophie der Kunst	57
---	----

Teil III

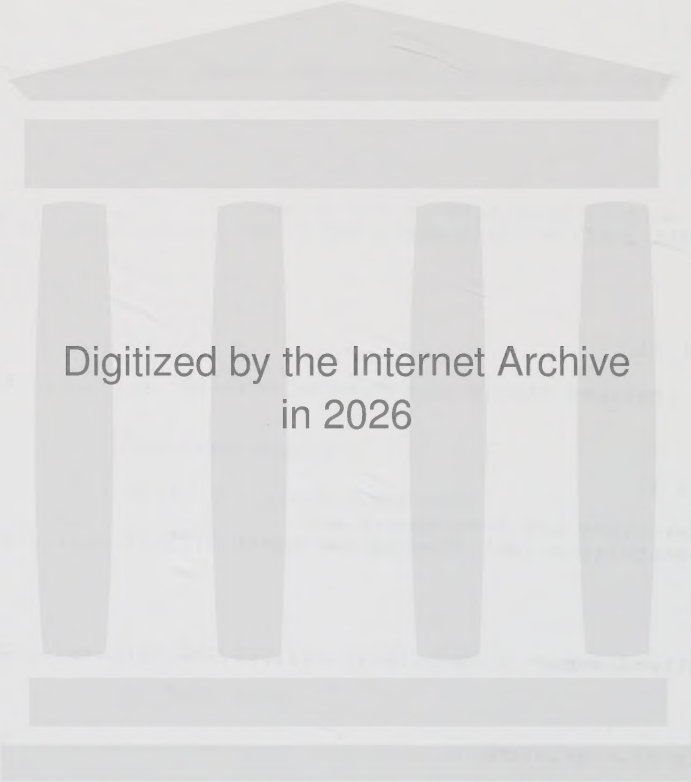
Der logische Status ästhetischer Urteile	110
--	-----

Teil IV

Entwicklung und Problematik der "institutionellen" Theorie der Kunst	200
---	-----

Quellenangaben	279
----------------------	-----

Literaturverzeichnis	305
----------------------------	-----



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Die analytische Philosophie der Kunst formiert sich erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts und eine Studie über ihre Errungenschaften beginnt am besten mit der Untersuchung des Hintergrundes, vor dem sie auftritt und gegen den sie sich abzuheben sucht. Dies ist insofern naheliegend, als die analytische Philosophie der Kunst ihre Anschauungen aus der erklärten Gegnerschaft zu der von ihr so genannten "traditionellen Ästhetik" entwickelt. Wenn man den (oft pauschalen) Proklamationen ihrer Protagonisten Glauben schenkt, dann gewinnt man den Eindruck, hierunter seien schlechthin alle historisch früheren Formen der Ästhetik zu verstehen. Die "traditionelle Ästhetik", wie sie aus analytischer Sicht dargestellt wird, erweist sich allerdings sehr bald als ein Konstrukt - als eine Art Kulisse, die vornehmlich der eigenen Profilierung zu dienen hat. Die analytische Kunstphilosophie neigt dazu, ihre historischen Vorgänger zu einem monochromen Hintergrund zu stilisieren, vor dem sie selbst sich dann (im Komplementärkontrast) möglichst vorteilhaft abheben kann.

Den subtilen Varianten des traditionellen ästhetischen Denkens kann durch eine solche Stilisierung freilich wenig Gerechtigkeit widerfahren, weil sie nur noch als Variationen über ein immer gleiches Thema erscheinen können. Der analytischen Philosophie der Kunst geht es aber auch gar nicht um ein detailliertes historisches Verständnis der "traditionellen Kunsttheorien", sondern darum, ihre logischen Strukturen deutlich zu machen. Insofern ist eine schematisierende Darstellung jener Theorien durchaus berechtigt, denn so kann in der Tat ein zentrales Denkmuster dieser Theorien aufgedeckt werden.

Der (idealtypische) Gedankengang der "traditionellen" Kunsttheorie, wie er aus der Perspektive der analytischen Philosophie rekonstruiert werden kann, beruht im wesentlichen auf der folgenden Grundüberlegung: Wenn man zwischen Kunstwerken und anderen Dingen einen Unterschied machen kann, dann muß es etwas geben, worauf dieser Unterschied beruht, ein besonderes Merkmal, durch das Kunstwerke sich von allen anderen Dingen unterscheiden. Alle Kunstwerke müssen demnach eine gemeinsame Eigenschaft haben, eine spezifische Besonderheit, die nur bei ihnen, aber nirgends sonst zu finden ist. Anders wäre es unerklärlich, wie man überhaupt zwischen Kunst und Nicht-Kunst unterscheiden kann. Außerdem: Wie sollte man lernen können, den Begriff "Kunstwerk" zu gebrauchen, wenn es kein solches Unterscheidungsmerkmal gäbe, an dem man ein Kunstwerk erkennen kann? Wenn die Dinge, die man Kunstwerke nennt, keine solche gemeinsame Eigenschaft aufzuweisen hätten, dann würde man sie wohl kaum allesamt mit demselben Begriff bezeichnen.

Für diese Überlegung spielt es übrigens auch keine Rolle, ob man annimmt, der Unterschied zwischen Kunstwerken und anderen Dingen liege schon in der Natur der Dinge selbst, oder ob man glaubt, er werde erst durch unsere Klassifizierung konstituiert. Ob man also die Welt der Kunst als ein eigenes distinktes Reich von besonderer ontologischer Dignität ansieht, oder ob man annimmt, daß es sich dabei um eine mehr oder weniger willkürliche Ansammlung von Dingen handelt, die unter einer gemeinsamen Rubrik in der Ordnung der Dinge vereinigt werden, die die Menschen mit ihren Begriffen (und den entsprechenden Interessen) der Welt aufgeprägt haben - in beiden Fällen muß man offenbar unterstellen, daß es ein Spezifikum gibt, an dem man Kunstwerke von anderen Dingen unterscheiden kann. Nur wenn man diese spezifische Eigenschaft kennt, scheint man zuverlässig feststellen zu können, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht. Und nur dann scheint man auch die (notwendigen und hinreichenden) Bedingungen für die Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" angeben zu können.

Es läßt sich nicht leugnen, daß es tatsächlich viele (und einflußreiche) Theorien über Kunst gibt, die sich von dieser Maxime des "unum nomen - unum nominatum" leiten lassen. Es spricht auch viel für die Annahme, daß damit sozusagen das naturwüchsige Flußbett der Gedanken markiert ist, in dem das Nachdenken über die Kunst sich spontan immer wieder bewegt. Es hat also durchaus seinen guten Sinn, wenn die analytische Ästhetik das zentrale Merkmal des traditionellen Nachdenkens über die Kunst darin sieht, daß darin der Versuch unternommen wird, die gemeinsamen Eigenschaften von Kunstwerken herauszufinden, die ihr "Wesen" ausmachen, bzw. die Bedingungen zu formulieren, die erfüllt sein müssen, um etwas als Kunstwerk zu bezeichnen.

Andererseits wäre es allerdings auch übertrieben, wenn man behaupten wollte, daß generell jede der historischen Theorien über Kunst dieser Zielsetzung verpflichtet ist. Man kann jedoch einfach den Anwendungsbereich des Ausdrucks "traditionelle Kunsttheorie" (der ja ohnehin eher systematisch als historisch gemeint ist) auf solche Theorien begrenzen, auf die die genannte Charakterisierung zutrifft.

Damit stellt sich die Frage, ob die (so definierte) "traditionelle" Ästhetik mit ihrer essentialistischen Grundvoraussetzung nicht auf einem fundamentalen Fehler beruht? Diese (für die analytische Philosophie rhetorische) Frage wurde im Titel eines der programmatischen Essays der analytischen Kunstphilosophie gestellt und die Antwort war: sie beruht nicht nur auf einem, sondern auf zwei Fehlern. (1)

Der erste (und grundlegende) Fehler liegt in der soeben skizzierten Unterstellung, daß alle Dinge, die unter einen gemeinsamen Begriff (hier den des Kunstwerks) fallen, deswegen notwendigerweise auch eine gemeinsame Eigenschaft haben müssen, durch die sie von allem anderen unterscheidbar sind. Der zweite (und

damit zusammenhängende) Fehler liegt in der Überzeugung, daß es ohne eine solche gemeinsame Eigenschaft auch keine Grundlage für die Bewertung der spezifisch künstlerischen Qualität geben könne.

Ein Kunsttheoretiker, in dessen Schriften beide "Grundfehler", die der "traditionellen Kunsttheorie" von ihren analytischen Kritikern vorgeworfen werden, zu finden sind, ist Harold Osborne.⁽²⁾ Er selbst ist natürlich davon überzeugt, daß es sich hier keineswegs um Fehler handelt, sondern um unumstößliche und notwendige Grunderinzipien jeder vernünftigen Kunsttheorie. Es empfiehlt sich daher, seine Argumente genauer zu betrachten. Osborne ist zwar mit den Denkweisen der analytischen Philosophie durchaus vertraut und er argumentiert auch nicht mehr auf einer ontologischen, sondern eher auf einer semantischen Ebene, indem er seine Theorie über die Kunst auf der Basis sprachlich formulierter Urteile über Kunstwerke aufbaut. Dennoch - oder gerade deshalb - eignet er sich für die Rolle des traditionellen Kunsttheoretikers aber besonders gut, eben weil er zugleich an den genannten "traditionellen" inhaltlichen Überzeugungen festhält. (Es gibt in seiner Theorie, wie einer seiner Kritiker feststellt, "nichts Originelles".)⁽³⁾ Eine Untersuchung der Argumente von Osborne ist auch insofern ergiebig, weil er bis heute an der philosophischen Diskussion teilgenommen hat und versucht hat, seine Überzeugungen gegen analytische Kritiker zu verteidigen. Ähnliches gilt für Monroe C. Beardsley, der häufig (vereinfachend) als einer der Hauptvertreter der analytischen Ästhetik in den USA angesehen wird, obgleich er inhaltlich ähnlich traditionelle Auffassungen vertritt wie Osborne.⁽⁴⁾ Er wird daher gelegentlich als dessen Double auftreten.

Im folgenden soll also zunächst die Kunsttheorie von Osborne ausführlicher analysiert werden, um stellvertretend an diesem Beispiel zu zeigen, in welche Schwierigkeiten sich die traditionelle Kunsttheorie verwickelt. Es geht dabei nicht so sehr darum zu zeigen, daß Osborne Fehler macht, sondern darum, daß er die Fehler, die er macht, notwendigerweise machen muß. Sie ergeben sich zwangsläufig aus den genannten Grundprämissen, von denen er ausgeht. Daher kann man sie auch nicht eigentlich als "Fehler" bezeichnen, sie sind dafür sozusagen "zu groß". Es handelt sich eher um unvermeidliche Aporien, die für eine Theorie seines Typs kennzeichnend sind.

Der Hauptbeweggrund der theoretischen Anstrengungen von Osborne (wie auch derjenigen Beardsleys) ist es, die Voraussetzungen für eine fundierte und möglichst objektive Bewertung von Kunstwerken zu schaffen. Die Kriterien, nach denen man beurteilt, ob ein Kunstwerk gut oder schlecht ist, sind aber – nach Osbornes Überzeugung – dieselben, anhand derer man auch feststellt, ob es sich überhaupt um ein Kunstwerk handelt. In jeder Beurteilung, wie spontan und unreflektiert sie auch sein mag, ist immer eine Theorie darüber impliziert, was ein Kunstwerk überhaupt ist. Osborne beruft sich hier auf eine Stelle bei Collingwood, wo es heißt:

"The definition of any given kind of thing is also the definition of a good thing of that kind: for a thing that is good in its kind is only a thing which possesses the attributes of that kind." (1)

Wenn das richtig ist, dann ist dasjenige, was Kunstwerke von anderen Dingen unterscheidet, zugleich auch dasjenige, was man beurteilt, wenn man die spezifisch künstlerische Qualität eines Kunstwerkes beurteilt.

"The characteristics by the possession of which any artefact is named a work of art are the same characteristics in virtue of which, according as they are present in greater or less degree, any work of art is correctly judged to be better or worse than another. ... Thus every critical judgment of comparative worth implicitly assumes a definition of the meaning of the phrase 'work of art' and every definition of a work of art must contain implicitly in itself all the practical standards which, if the definition is accepted, can correctly be employed to assess the value or excellence of particular works of art in any field. It is logically inevitable that this be so." (2)

Auf ebenso elegante wie ökonomische Weise sollen also zwei Grundprobleme der Ästhetik zugleich gelöst werden. Wenn man ein Identifizierungskriterium für Kunstwerke findet, so gewinnt man damit zugleich auch das entscheidende Bewertungskriterium. Um beides zu finden, muß man nur die grundlegende Frage beantworten: "What is a work of art?" (3)

Für Osborne ist es zunächst einmal selbstverständlich, daß alle Kunstwerke Artefakte sind (4) – umgekehrt sind aber bei weitem nicht alle von Menschen gemachten Dinge auch Kunstwerke.

"It is the first task of aesthetics to specify the connotation of the term 'work of art' by mentioning the attributes in virtue of which this term is applied to some artefacts and not to others." (5)

Diese spezifischen "Attribute", die einige Dinge zu Kunstwerken machen, andere aber nicht, müssen einerseits allen Kunstwerken gemeinsam sein, andererseits dürfen sie aber nirgendwo anders als bei Kunstwerken zu

finden sein. Andernfalls könnte man mit ihrer Hilfe ja nicht eindeutig feststellen, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht.

"Our question 'What is a work of art?' therefore becomes 'What are those qualities which all works of art have in common and which other artefacts ... do not possess'." (6)

Hiermit ist das traditionelle Dogma ausgesprochen, als dessen klassische Formulierung immer wieder das Diktum eines Theoretikers zitiert wird, den Osborne ausdrücklich zu seinen Vorgängern zählt, nämlich folgende (allerdings auf die bildende Kunst beschränkte) These von Clive Bell:

"Either all works of visual art have some common quality, or when we speak of 'works of art' we gibber." (7)

Bevor sich Osborne nun auf die Suche nach der gemeinsamen Eigenschaft macht, in der nicht nur die *differentia specifica*, sondern auch die eigentümlich künstlerische Qualität – die "characteristic excellence" (8) – von Kunstwerken besteht, gibt er dieser Eigenschaft erst einmal einen Namen. Er nennt sie "Schönheit".

In der Ästhetik, so schlägt er vor, solle das Wort "beauty" mit derselben Bedeutung verwendet werden wie die Ausdrücke "the proper excellence of a work of art" (9) oder "the characteristic and peculiar excellence of works of art" (10) oder auch "the property in virtue of which works of art are judged to be good works of art" (11).

Mit diesem Vorschlag stellt sich Osborne bewußt in jene Tradition, in der der Begriff der "Schönheit" benutzt wurde, um die schönen Künste in ihrer Besonderheit zu definieren und ihre Autonomie gegenüber den "mechanischen Künsten" und den Wissenschaften herauszustellen. (12) Zu diesem Zweck – also das Autonom-Künstlerische zu bezeichnen – war der Begriff der "Schönheit" seit der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts durchaus gebräuchlich. Zu demselben Zweck, zu dem ihn Osborne auch heute noch (oder wieder) verwenden will, ist er allerdings heute eher ungeeignet, denn umgangssprachlich und auch in der Kunsttheorie (sofern er dort überhaupt noch verwendet wird) (13) wird er üblicherweise nicht so gebraucht, wie Osborne es vorschlägt. Er beeilt sich daher auch, jene Verwendungen auszuklammern, die er für die umgangssprachlichen hält, wo nämlich das Prädikat "schön" gebraucht wird als Ausdruck gefühlsmäßiger Reaktionen oder als Bezeichnung jenes klassischen Harmonie-Ideals, das in den "Nicht-mehr-schönen-Künsten" der Moderne verloren gegangen ist. (14) "Beauty" ist also bei Osborne ein *terminus technicus*, der so definiert ist, daß es zu einer Tautologie wird, daß ein Kunstwerk schön ist. Alle Kunstwerke sind für ihn – per definitionem – "beautiful objects". (15)

Ob diese Sprachregelung hilfreich ist, muß hier

zunächst nicht weiter interessieren, da Osborne ja betont, daß es sich um eine reine Namensgebung handeln soll. (Eben deshalb hätte er aber vermutlich besser daran getan, eine neutrale Bezeichnung zu wählen, wie den von ihm selbst an einer Stelle benutzten Ausdruck "property P").¹⁵

Osborne betont, daß mit dieser Namensgebung die er selbst als "logical definition"¹⁷ bezeichnet, keinesfalls schon präjudiziert werden soll. "It would be Eigenschaft es sich dabei handelt."

"The peculiarity of a logical definition is that it specifies the nature and scope of an investigation but does not presume such concrete knowledge about the object of inquiry as could only result from a completed investigation."⁽¹²⁾

"Schönheit" soll also zunächst nichts als eine leere Bezeichnung für die Eigenschaft sein, nach der die geplante Untersuchung zu forschen hat, sie soll also noch keine inhaltliche Aussage über sie implizieren. Was für eine Eigenschaft es ist, die mit dem Namen "beauty" getauft wurde, muß vorerst völlig offen bleiben, denn dies ist die zentrale Frage, die durch die anschließende Untersuchung beantwortet werden soll.

"The nature of beauty in that sense in which it defines the proper excellence of works of art is the central problem of philosophical aesthetics and a problem about which few aestheticians and very few critics are at all clear in their own minds." ¹⁹⁾

Das "zentrale Problem" der Ästhetik, das nach Osbornes Ansicht darin besteht zu erforschen, worin die kunstspezifische Eigenschaft (die er "beauty" genannt hat) besteht, kann man entweder zu lösen versuchen, indem man (direkt) nach einer objektiven Eigenschaft von Kunstwerken selbst sucht, oder indem man (indirekt) versucht, eine besondere Art von mentalen Vorgängen aufzufindig zu machen, die für die subjektive Reaktion auf Kunstwerke eigentümlich ist. Osborne beschreibt beide Wege(1), da er meint, daß beide Methoden sich nicht ausschließen, sondern gegenseitig ergänzen.(2) Er hält jedoch die Bestimmung einer objektiven (d.h. an den Dingen selbst feststellbaren und mit einstelligen Prädikaten beschreibbaren) kunstspezifischen Eigenschaft für grundlegender.(3)

Die Frage nach der differentia specifica von Kunstwerken kann nach Osbornes Meinung aber in jedem Fall nur durch eine empirische Untersuchung beantwortet werden.

"Whether or not there exists in fact a special kind of mental state or activity which only comes into being in the appreciation of beauty, and whether there exists in fact a special kind of objective property common and peculiar to beautiful things, cannot be proved by logical analysis or theoretical deduction. It is a matter for empirical investigation."(4)

Die philosophische Ästhetik kann (und muß) also die zentralen Begriffe klären und das Untersuchungsfeld eingrenzen, dies ist aber nur die Voraussetzung, um anschließend die relevanten Fakten zur Kenntnis zu nehmen.(5) Auf diese Weise soll die Ästhetik schließlich in eine empirische Wissenschaft überführt werden. Osborne versteht seine philosophischen Bemühungen also (ganz im Sinne des logischen Empirismus) als wissenschaftstheoretische Grundlegung einer empirischen Kunstwissenschaft.(6)

"In a genuine science of aesthetics the definition of beauty reached by logical analysis or otherwise must itself serve to define and delimit the class of things which are accepted as the proper field of aesthetic inquiry and to discriminate degrees of beauty among particular objects within that field. It must indicate a property common to all members of the field and peculiar to them, not a property possessed by many other sorts of things as well; and it must indicate a property possessed in varying degrees by the members of the field. If there is no such property there is no science of aesthetics."(7)

Osborne wird zwar nicht müde zu betonen, daß die "Daten", mit denen es die Ästhetik zu tun hat, sprachlich formulierte Aussagen über Kunstwerke sind, bzw. Urteile, in denen der Kunstbegriff verwendet wird.(8) Das bedeutet für Osborne aber nicht, daß untersucht werden soll, nach welchen Regeln solche

sprachlichen Äußerungen verwendet werden. (9) Daß man den Begriff "Kunstwerk" verwenden kann, ist für Osborne nicht selbst ein erklärungs- (oder auch nur beschreibungs-) würdiger Umstand. Die Fähigkeit, Kunstwerke als solche zu identifizieren, ist lediglich der Ausgangspunkt einer Untersuchung.

"Everyone knows indeed to a point and beyond what is a work of art, and this common knowledge will be our starting-point." (10)

Insoweit, nennt Osborne eine Reihe Beispiele: Gemälde, Skulpturen, Musikstücke, Dichtungen, Dramen, Romane etc. Dann fährt er fort:

"These are the things which we mean when we speak of works of art. There may be a fringe of uncertainty, a borderland of dubiety, so that in particular instances we often find it difficult to make up our minds or agree with others whether this or that object is 'really' a work of art or not; but the general meaning of the term is sufficiently precise for it to have currency and to be of some service at any rate in common discourse. This is what we mean by art, what the critic means and what the aesthetician means. This is our starting-point." (11)

Osborne unterstellt, daß die Fähigkeit, einen Begriff zu verwenden, auf einem mehr oder weniger expliziten Wissen über die Gegenstände beruht, die mit diesem Begriff bezeichnet werden. (12) Derjenige, der den Begriff beherrscht, hat im Kopf eine mehr oder weniger exakte Beschreibung oder ein entsprechendes Bild von der Art des Gegenstandes, auf den der Begriff paßt. Und je klarer und genauer dieses Wissen über den Gegenstand ist, desto sicherer und zuverlässiger kann man den Begriff verwenden. Es kommt also darauf an, das zunächst noch diffuse Wissen dessen, der den Begriff "Kunstwerk" bereits verwenden kann, zu vertiefen und zu präzisieren.

"We shall try gradually to refine common knowledge to such a precision as it will admit." (13)

Die "Verfeinerung" des in der alltäglichen Verwendung des Wortes "Kunstwerk" wirksamen Wissens geschieht nun so, daß "Generalisierungen" (14) formuliert werden, Aussagen über gemeinsame Eigenschaften der Dinge, die mit dem Begriff "Kunstwerk" (so wie "wir alle" ihn verwenden) bezeichnet werden.

Die Suche nach jener gemeinsamen Eigenschaft, die die *differentia specifica* von Kunstwerken ausmacht, sieht Osborne - wie gesagt - als Aufgabe einer empirischen, wissenschaftlichen Untersuchung an. Die Definition, die er damit anstrebt, soll also auf inhaltlichem Wissen beruhen und (in einer kurzen Formel) das theoretisch erfaßte Wesen des zu definierenden Phänomens angeben. Osborne bemüht sich also um das, was man traditionellerweise eine "Realdefinition" nennt. Er möchte weder beschreiben, wie der Kunstbegriff faktisch verwendet wird, noch möchte er Vorschläge unterbreiten, wie er sinnvollerweise verwendet werden sollte, sondern er möchte die "innere Natur" der

Dinge erforschen, die damit bezeichnet werden.

Man kann sich dies an folgender Analogie verdeutlichen: Jeder, der Deutsch spricht, kann das Wort "Gold" verwenden und weiß ungefähr, was Gold ist. Er versteht, was gemeint ist, wenn von Goldbarren oder Goldzähnen die Rede ist. Er kann auch (bis zu einem gewissen Grade) Gold von anderen Dingen (wie Blei oder Aluminium) unterscheiden. Trotzdem aber weiß nicht jeder, der das Wort "Gold" in diesem umgangssprachlichen Sinne zu verwenden weiß, was Gold "wirklich", d.h. seiner inneren Struktur nach, ist. Und nur wenige können Gold zuverlässig von anderen Dingen unterscheiden (etwa von denen, die eine große Ähnlichkeit mit Gold haben, wie z.B. Pyrit). Es ist daher nicht nur möglich, sondern auch sinnvoll, eine substantielle und theoretisch fundierte Definition zu formulieren, die weitaus präziser als das verschwommene Allgemeinwissen angibt, was Gold ist. Eine analoge Definition strebt Osborne auch für den Kunstbegriff an.

Was Gold in dem erläuterten Sinne "wirklich" ist, das erfährt man aber nicht durch linguistische Untersuchungen über die Verwendung des Wortes "Gold", sondern nur durch eine wissenschaftliche Erforschung der spezifischen Eigenschaften dieses Metalls. Ebenso kann sich der Kunsttheoretiker nach Osbornes Überzeugung nicht darauf beschränken, die Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" zu untersuchen; auch er muß erforschen, was für Dinge es sind, die mit diesem Begriff bezeichnet werden.

Und ebenso wie jemand, der wissenschaftlich fundierte Kenntnisse über Gold hat, echten Goldschmuck von billigen Imitationen unterscheiden kann, so kann auch ein Kunsttheoretiker seine Kenntnisse über die innere (verborgene) Natur von Kunstwerken dazu benutzen, echte Kunst von betrügerischen Nachahmungen zu unterscheiden. Nur diese Kenntnis nämlich erlaubt es, "to distinguish a genuine work of art from a bogus construct." (15) Die in der ästhetischen Forschung gewonnenen Erkenntnisse erst erlauben dem Kunstkritiker die zuverlässige Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zu der er verpflichtet ist.

"It is the first duty of every critic to make a selection among the products of literature, painting, music, sculpture, etc., of those which are art and those which only pretend to be so." (16)

Die kunstspezifische Eigenschaft, die zu entdecken das Hauptziel der Ästhetik Osbornes ist, soll aber nicht nur den Prüfstein zur Identifizierung von Kunstwerken liefern, sondern zugleich auch den Maßstab, an dem der komparative Wert von Kunstwerken zu messen ist. Daher muß die gesuchte Eigenschaft die drei Bedingungen erfüllen, die oben zitiert wurden: sie muß erstens bei allen Kunstwerken zu finden sein, sie darf zweitens nirgendwo anders als bei Kunstwerken zu finden sein, und sie muß drittens in gradueller Abstufung vorkommen.

Wenn eine solche Eigenschaft zu finden ist, dann hat

man ein objektiv überprüfbares Kriterium, mit dem man nicht nur eindeutig - und von jedermann nachprüfbar - feststellen kann, ob ein gegebener Gegenstand ein Kunstwerk ist oder nicht, sondern auch, welchen Wert dieser Gegenstand als Kunstwerk besitzt. Und in diesem Fall kann endlich auch die Kunstkritik zu einem wissenschaftlich begründeten Unternehmen werden, indem sie an wissenschaftlich gesicherte Prinzipien zurückgehen kann.

"Is this, or tend it least, critic for art and for become scientific." (17)

Wonach die Kunsttheorie zu suchen hat, ist für Osborne also klar - ob (und wo) das Gesuchte zu finden ist, muß nun die Erfahrung zeigen. Osborne kann sich allerdings schon denken, in welcher Richtung die Suche gehen muß, um mit großer Sicherheit zum Erfolg zu führen.

"As beautiful things are admitted to be very various, and the property we call 'beauty' is common to all of them, it must be a formal or structural property. Only a structural property could be common to things so diverse as a drawing, a statue, a poem, a dance, a sonata, a cathedral, etc." (1)

Die immense Verschiedenartigkeit der diversen Kunstarten und der einzelnen Werke spricht in Osbornes Augen also keineswegs gegen die Idee einer gemeinsamen Eigenschaft. Es folgt daraus lediglich, daß es sich offenbar nur um eine formale Eigenschaft handeln kann, die vermutlich erst auf einem sehr hohen Abstraktionsniveau erkennbar wird.

"The 'infinite variety' of works of art would make it obvious at once that such a common property, if it exists, must be a highly formal property. But there is a priori no reason why such a common formal property should not exist. All works of art, even the simplest, are fairly complex for immediate perception and it has been a commonplace of artistic criticism that a good work of art must have a high degree of unity. Neither the idea of the complexity nor that of the unity of a good work of art has been sufficiently worked out. But the two notions, however vague, suggest, that works of art of whatever kind may have in common the formal property of being complex unities." (2)

Bevor sich diese Vermutung, daß die gemeinsame Eigenschaft aller Kunstwerke in ihrer "komplexen Einheitlichkeit" liegt, bestätigen kann, muß jedoch erst einmal die Dimension bestimmt werden, in der die mannigfaltigen Dinge, die wir Kunstwerke nennen, kommensurabel sind. Osborne findet sie dadurch, daß er Kunstwerke nicht mehr als materielle Dinge ansieht, sondern behauptet, sie seien "groups of sense-impressions" (3). Nur wenn man sie als (visuelle oder auditive) Wahrnehmungserlebnisse betrachtet, können Statuen und Symphonien etwas gemeinsam haben, nicht aber als Marmorblöcke oder Abfolgen von Geräuschen. Vergleichbar werden Kunstwerke also, indem man sie als strukturierte Wahrnehmungskonstellationen ansieht. Die essentialistische Prämisse, von der Osborne ausgeht, führt also fast zwangsläufig dazu, das Kunstwerk auf ein reines Wahrnehmungsphänomen zu reduzieren.

Osbornes Untersuchung einzelner Kunstgattungen (Musik, Malerei, Skulptur) bestätigt dann - wie erwartet - die Hypothese, daß die gemeinsame Eigenschaft von Kunstwerken darin besteht, daß sie alle ein komplexes, aber zugleich organisches und einheitliches Wahr-

nehmungsfeld bieten. Damit ist die Eigenschaft gefunden, mit deren Hilfe man definieren kann, was ein Kunstwerk ist:

"A work of art is a very complex and subtle organization of configurational patterns into a single configurational whole and I call this whole objects of experience which have this property of organic wholeness in more than a rudimentary degree of most worlds of art." (4)

Dew Osborne diese kunstspezifische Eigenschaft ("the property of being an organic unity to perception") (5) mit dem Wort "Schönheit" bezeichnet hat, war also wohl doch nicht nur eine bloße Namensgebung, denn es handelt sich um eine Eigenschaft, für die dieser Begriff durchaus passend ist. Sie ergibt sich nämlich aus der Kombination zweier Faktoren, die man traditionellerweise schon häufig für die Schönheit der Dinge verantwortlich gemacht hat: Einheit und Mannigfaltigkeit.

"The beautiful is the organization of perceptual material into an organic whole by the artist. And it will follow that the degree of beauty manifested by any work of art will be a resultant of two factors: (a) the richness, complexity or subtlety of the configurational organization; and (b) the completeness or compactness of the organization for experience." (6)

Zu einem sehr ähnlichen Ergebnis kommt (einige Jahre später) auch Beardsley. Auch er geht davon aus, daß Kunstwerke, um vergleichbar zu werden, als Wahrnehmungsphänomene betrachtet werden müssen. (7) Auch er untersucht nach Kunstgattungen getrennt, wodurch sie sich von anderen Dingen unterscheiden (8), und auch bei ihm ist das Merkmal, an dem man ein Kunstwerk von anderen Dingen unterscheiden kann, die Einheitlichkeit des (komplexen) Wahrnehmungsfeldes, das es zu bieten hat, wobei er noch zwischen den beiden Komponenten "coherence" und "completeness" unterscheidet. (9) Von "organic unity" möchte Beardsley - im Gegensatz zu Osborne - jedoch nicht sprechen, allerdings nur deshalb, weil seiner Meinung nach das Adjektiv "organic" in diesem Zusammenhang zu unklar und daher überflüssig ist. (10)

Beardsley meint mit "Einheitlichkeit" die in sich zusammenhängende und abgerundete Qualität der ganzheitlichen Erfahrung, die auch schon Dewey, auf den er sich des öfteren beruft, als charakteristisch für die Wahrnehmung von Kunstwerken bezeichnet hatte. (11) Osborne hingegen stellt sich mit seiner Auffassung bewußt in die Tradition der "formalistischen" Kunsttheorie und nennt als seine unmittelbaren Vorläufer Roger Fry und (den schon zitierten) Clive Bell, der das Wesen der Kunst in ihrer "significant form" erkannt zu haben glaubte. (12) Als Ahnherr dieser Auffassung wird auch Kant immer wieder gern reklamiert (einmal wird er gar als "Rococo forerunner of Clive Bell" (13) tituliert), und auch Osborne empfiehlt seine Ausführungen als "the modern form of Kantian theory". (14)

Es ist aber nicht so sehr die kunsttheoretische

Tradition, die Osborne zu seiner Konzeption inspiriert hat. Der eigentliche Hintergrund seiner Ästhetik ist vielmehr in der Entwicklung der modernen Kunst selbst zu sehen. Er hat sich nämlich, wie er nicht ohne Stolz bemerkt, seine Auffassungen zueigen gemacht in "some fifteen years spent in close contact with creative artists in many spheres".(15)

Daher ist es auch kein Zufall, daß dasjenige, was Osborne theoretisch als die Essenz der Kunst herausdestilliert, zugleich dasjenige ist, worauf die praktischen Bemühungen der von ihm bevorzugten und zitierten Künstler abzielen. Osborne kann sich auch in der Tat auf das Selbstverständnis einer ganzen Reihe von Künstlern der Moderne stützen, wenn er meint, es sei die Hauptaufgabe des Künstlers, das sinnliche Material, mit dem er arbeitet, in eine durchstrukturierte und in sich stimmige Ordnung zu bringen. Tatsächlich wird ja in der Moderne beispielsweise das Bild vielfach nicht mehr nur als durchsichtiges Medium verstanden, das - vergleichbar einer Fensterscheibe - den Blick freigibt auf das, was dargestellt ist. Es wird vielmehr als Medium opak und zu einem Gebilde von eigener Wichtigkeit. Damit aber kann die Strukturierung der Bildfläche, ihr formales Alphabet und ihre Syntax zum zentralen oder ausschließlichen Gegenstand künstlerischer Bemühungen werden.

Die Strukturierung des sinnlichen Materials zu einem synoptisch erfahrbaren Ganzen gilt Osborne aber nicht nur als das historisch spezifische Anliegen der Kunst der Moderne, sondern er glaubt unterstellen zu dürfen, daß auch die geschichtlich früheren Kunstformen sich - bewußt oder unbewußt - immer schon von eben demselben Bestreben leiten ließen, ein in sich stimmiges formales Bildganzes zu schaffen. Die ältere Kunst stand freilich noch unter dem lästigen ("artfremden") Zwang zu mimetischer Abbildung, daher konnte sich die Einsicht in das "wahre Wesen" der Kunst auch erst in der Moderne ungehindert herausbilden: erst hier wurde "reine Malerei" möglich, die nicht mehr durch äußere Rücksichtnahmen deformiert wird, erst hier konnte die eigentliche Essenz der Kunst in ihrer unverfälschten Gestalt herausgearbeitet werden, erst hier konnten Werke geschaffen werden, die nur noch den ureigensten gestalterischen Gesetzmäßigkeiten gehorchen, autonome Gebilde, deren bildnerische Logik endlich klar und deutlich hervortreten kann und nicht länger von außerkünstlerischen Einflüssen überlagert wird. Im Kunstwerk als selbstgenügsamen und nur für die reine Wahrnehmung konzipierten ästhetischen Objekt scheint die Kunst zu sich selbst gekommen zu sein und endlich die ihrem Wesen entsprechende Form angenommen zu haben.

"Thus the theory that beauty is a coefficient of formal structure is not limited to the new modes of production practised by the modern revolutionaries, but is held to be valid of all art everywhere."(16)

In der Moderne wurde demnach also nur deutlich, was immer schon die Essenz der Kunst war, nämlich die Konfiguration des sinnlichen Materials zu einer in sich

geschlossenen und prägnanten Wahrnehmungseinheit. Und erst in der Moderne konnte man auch erkennen, daß es gewisse Gesetze des bildnerischen Gestaltens gibt, die allem künstlerischen Schaffen zugrundeliegen, daß es eine gestalterische Grammatik von Punkt, Linie und Fläche gibt, die bei der Strukturierung der Bildfläche nicht ungestraft verletzt werden kann. Wie viele andere glaubt auch Osborne an diese "constant and universal laws of beauty" (17), an die Bedeutung von Symmetrie, Kontrapunkt und Goldenem Schnitt, an die ewigen Grundgesetze bildnerischen Gestaltens, die über alle Zeiten und Kulturen hinweg gelten und die unumstößlich dastehen wie ein Stahlgerüst, um das sich die individuellen Arbeiten der einzelnen Künstler herumranken wie Efeu. (18)

Unter dem Gesichtspunkt der formalen Konfiguration kann aber nicht nur die gesamte traditionelle Kunst vereinnahmt werden, es rücken nun auch ästhetische Phänomene in's Blickfeld (und z.T. auch in die Vitrinen der Kunstmuseen), die vormals ignoriert worden waren, nämlich außereuropäische Kunstformen, Schauder- und Kultobjekte unzivilisierter Völker, die Malerei von Kindern und Geisteskranken. Bei all diesen Dingen kann man unschwer "organische" bildnerische Strukturen wiederfinden. Dieses Merkmal scheint also tatsächlich sowohl den modernen wie den traditionellen, den europäischen wie den außereuropäischen, den etablierten wie den bislang diskriminierten Kunstformen gleichermaßen gemeinsam zu sein. Es ist also durchaus verständlich, daß eine Kunsttheorie, die zu ergründen sucht, welches die Eigenschaft ist, die wirklich allen Kunstwerken wesentlich gemeinsam ist, zu diesem Merkmal der formalen Konfiguration greift.

Man könnte Osbornes Auffassung von Kunst kritisieren, indem man die Frage stellt, welchen Sinn es haben soll, alle Kunst durch die Jahrtausende hindurch auf einen abstrakten gemeinsamen Nenner zu bringen, bzw. in einem imaginären Museum zu inventarisieren, dessen Exponate nur die Wiederkehr des ewig Gleichen demonstrieren können. Man könnte auch zu zeigen versuchen, welche Interessen sich in einer solchen Sichtweise äußern, der ja der konkrete geschichtliche Sinn der Dinge notwendig verschlossen bleiben muß. Man könnte auch (noch konkreter) fragen, warum diese Sichtweise gerade in den fünfziger Jahren solche Beliebtheit erlangen konnte.

Derartige Überlegungen, die sich eher um ein hermeneutisches Verständnis der traditionellen Kunsttheorien bemühen, liegen der analytischen Philosophie natürlich fern. Ihr geht es nicht um das Verständnis einzelner inhaltlicher Aussagen der traditionellen Ästhetik in ihrer historischen Bedingtheit; sie interessiert sich vielmehr nur für ihre logische und semantische Struktur. Daher sollen Osbornes Ausführungen hier auch nicht deshalb behandelt werden, weil sie inhaltlich so interessant sind, sondern nur insoweit sie als (besonders geeignetes) Beispiel eines bestimmten Typs von Kunsttheorie gelten können, jenes Typs nämlich, der darauf zielt, das "Wesen" der Kunst zu enthüllen. Ob dieses Wesen nun in der formalen Struktur von Kunstwerken gesehen wird oder in ihrer (emotionalen oder gedanklichen) Ausdruckskraft oder in ihrer hedonistischen Funktion oder in irgendeiner Kombination derartiger Merkmale, ist dabei ganz unwichtig. Die Kritik, die im folgenden an Osbornes Theorie vorgetragen wird, ist daher immer stellvertretend zu verstehen - als ein Muster, nach dessen Analogie auch beliebige andere "traditionelle" Theorien kritisiert werden könnten. Daß diese anderen Theorien sich (im Prinzip) in dieselben aporetischen Schwierigkeiten verstricken, kann hier freilich nicht bewiesen, sondern nur behauptet werden.

Über den Typus von Kunsttheorie, für die Osborne das Paradebeispiel liefern soll, behauptet ein Philosoph, von dem bald ausführlicher die Rede sein wird, folgendes:

"There is not in the entire history of aesthetics a putatively true statement about the nature of art that has not been castigated by its opponents as incomplete, too inclusive, circular, founded on dubious features or principles, vague or untestable." (1)

Es wird nun nachzuweisen sein, daß sich alle diese Vorwürfe berechtigterweise gegen die hier als Präzedenzfall behandelte Theorie Osbornes erheben lassen. Es sind dies übrigens Einwände, die nicht nur von der analytischen Philosophie, sondern auch von den jeweils kontroversen Konzeptionen der "traditionellen Ästhetik" gegeneinander vorgebracht werden.

Wenn man zunächst nur Osbornes formelhafte Behauptung betrachtet, daß die gemeinsame Eigenschaft aller Kunstwerke in ihnen organischen, einheitlichen Struktur besteht, so zeigt sich, daß sie (wenn überhaupt) nur deshalb auf Zustimmung rechnen kann, weil es sich dabei um eine in ihrem Zusammenhang handelt. Da man nicht recht sehen kann, wie man sie widerlegen könnte, sieht man vielleicht auch keinen Grund, sie zu bejahen. Der Gehalt, daß der Ausdruck "organic unity" auf alle Kunstwerke zu passen scheint, ist dann aber mit der Nachteil verknüpft, daß man mit diesem Ausdruck nichts anfangen kann. Man kann nur solange glauben, damit ein brauchbares theoretische Instrument in der Hand zu haben, bis man nicht versucht, ihn wirklich zu benutzen (etwa um mit seiner Hilfe ein Kunstwerk von anderen Dingen zu unterscheiden, die unberechtigterweise mit dem Anspruch auftreten, Kunstwerke zu sein). Sobald man den Ausdruck zu einem solchen Zweck verwenden will, entpuppt er sich als Attrappe. Wenn man angesichts eines gegebenen Gegenstandes entscheiden sollte, ob er ein "organisches" Wahrnehmungsfeld bietet oder nicht, zeigt sich, wie unklar und schimärenhaft dieser Ausdruck ist. Osborne kann also zwar behaupten, etwas gefunden zu haben, was allen Kunstwerken gemeinsam ist, aber angesichts der Ungreifbarkeit seines Ergebnisses kann man nicht recht froh darüber werden.

Wenn aber der Ausdruck "organische Einheitlichkeit" nur deshalb auf alle Kunstwerke anwendbar ist, weil er so unspezifisch und nichtssagend ist, daß es schon fast tautologisch erscheint, ihn auf beliebige wahrnehmbare Gegenstände anzuwenden, dann ist andererseits auch nicht zu sehen, warum er nicht außer auf Kunstwerke auch auf andere Dinge zutreffen sollte. Eine Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst ist mit diesem Kriterium jedenfalls nicht effektiv zu ziehen.

Dies beweist zunächst allerdings nur, daß der Ausdruck, der die kunstspezifische Eigenschaft bezeichnen soll, weiter präzisiert werden muß, um brauchbar zu werden. Osborne hat sich daher immer wieder bemüht, exakter zu erläutern, was er mit dem Ausdruck "organic unity" meint. (2) Zu diesem Zweck bemüht er eine Ahnengalerie großer Denker von Plato und Aristoteles über die englischen Ästhetiker des 18. Jahrhunderts (mit ihrer Formel von der "Einheit in der Mannigfaltigkeit") bis zu McTaggart und Broad. (3) Auch Moore scheint auf seine Konzeption der "organic unity" einen gewissen Einfluß zu haben (4), obgleich er gelegentlich Argumente vorbringt, die Moore als konfus und selbstwidersprüchlich kritisiert hat. (5) Im wesentlichen stützt sich Osborne ("an avowed gestaltist") (6) allerdings auf die Psychologie der Gestaltwahrnehmung. Er bemüht sich insbesondere mit Hilfe von Überlegungen zu der Frage, wie das Ganze sich ändert, wenn man einzelne Teile abtrennt oder variiert, ein Kriterium zu finden, mit dem man (verbal) definieren kann, was eine organische einheitliche Gestalt ist.

Es ist überflüssig, diese Versuche eingehender zu

referieren, denn Osbornes Bemühungen sind nicht sonderlich erhellend. Dafür hat er aber auch gleich eine Erklärung parat: er selbst weist nämlich mehrfach daraufhin, daß man gar nicht verbal erklären kann, was mit dem Ausdruck "organic unity" gemeint ist. (7) Das ist aber kein Grund zur Beunruhigung, denn: "What cannot be described, can be displayed ostensively." (8)

Da aber nach Osbornes These die Eigenschaft der organischen Einheitlichkeit nur bei Kunstwerken zu finden ist, kann man sie wiederum nur demonstrieren, indem man auf Kunstwerke zeigt. Fatalerweise sollte aber eben dieselbe Eigenschaft erst erlauben, ein Kunstwerk als solches zu erkennen. Osborne erklärt, was ein Kunstwerk ist, indem er sagt, es sei ein Objekt mit organischer Einheitlichkeit; wenn man dann weiter fragt, was darunter zu verstehen sei, bekommt man zur Antwort, es sei die Eigenschaft, die man bei Kunstwerken finde. So ist man entweder in einer zirkulären Argumentation befangen oder man muß erkennen, daß die Rede von "organic unity" nur eine überflüssige Sprechweise ist, die nichts erklärt. Wenn man auf Kunstwerke zeigen muß, um zu erläutern, was dieser Ausdruck meint, derselbe Ausdruck aber dazu dienen soll zu erläutern, was ein Kunstwerk ist - was spricht dann dagegen, auf dieselbe Weise unmittelbar zu erläutern, was der Begriff "Kunstwerk" bedeutet und den Umweg über die "organic unity" zu vermeiden?

Man könnte meinen, dieser Ausdruck sage, worauf man achten muß, wenn man die Beispiele anschaut. Wenn man aber wissen möchte, was denn die organische Einheitlichkeit an so einem Beispiel ist, so gibt es (aus dem erwähnten systematischen Grund) abermals keine Antwort. Wenn man nämlich die Elemente, aus denen eine organische Einheit zusammengesetzt ist, diskursiv zergliedern würde, dann könnte man das Ganze nicht mehr als einheitliches Ganzes wahrnehmen, sondern nur noch als "Aggregat", also als eine Summe von Teilen. Das, was man sehen soll, wird durch die verbale Erläuterung unsichtbar. (9) Man sieht vor lauter Teilen die Gestalt nicht mehr.

"You cannot know by logical reason any specific concrete organic whole, and you cannot describe it analytically. You can know it only by intuitive apprehension of it as a whole in direct acquaintance." (10)

Dieses Zitat könnte den Eindruck erwecken, als sei es Osbornes Meinung, daß man ein Kunstwerk nur aufgrund einer "intuitiven" (und damit nicht weiter begründbaren) okkulten Einsicht erkennen könne. Es ist damit zunächst aber nur gemeint, daß es sich bei dem Terminus "organic unity", der die differentia specifica von Kunstwerken benennen soll, um ein Wahrnehmungsprädikat handelt. Wie alle Wahrnehmungsprädikate kann es nur ostensiv definiert und aufgrund der unmittelbaren Wahrnehmung verwendet werden. Damit wird aber die Frage, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht, ebenfalls zu einer Frage, die nur aufgrund unmittelbarer Sinneswahrnehmung beantwortet werden kann. Ob etwas ein Kunstwerk ist, muß man demnach unmittelbar sehen, ebenso wie man sehen

muß, ob etwas rot ist.

Was der Ausdruck "organic unity" bedeutet, kann man Osborne zufolge also nur lernen, indem man eine Reihe von Beispielen gezeigt bekommt, die diese Eigenschaft möglichst in auffälligem Maße besitzen, - was ja nach seiner Theorie nur bei Netzwerken der Fall ist. Diese Beispiele sind solche Kunstwerke, die man fertig ist, an neuen Beispielen selbständig zu erkennen, ob die Eigenschaft vorhanden ist oder nicht. (11) Nur so kommt man die Fähigkeit, jene schon als Komplex betrachtete vorhandene Eigenschaft der Schönheit zu erkennen, durch die sich Kunstwerke von anderen Dingen unterscheiden. Es ist dies auch die Fähigkeit, die den Kunstkritiker vor dem ordinären Betrachter auszeichnen sollte, der nur über seine subjektiven Eindrücke und Vorlieben reden kann. (12)

Da man aber unmittelbar sehen muß, ob etwas eine einheitliche formale Struktur hat oder nicht, kann eine Nachprüfung der Behauptung, es sei so, nur darin bestehen, daß ein anderer diese Strukturaleigenschaft ebenfalls wahrnimmt. Eine andere Verifikation ist unmöglich, denn ein Beweis, der auf elementare Erkennungsmerkmale verweist, müßte ja seinen Zweck - wie gesagt - notwendigerweise verfehlen, weil er eben die Eigenschaft, deren Vorhandensein er nachweisen soll, durch diesen Nachweis selbst zum Verschwinden bringt. Wenn jemand die einheitliche Struktur nicht sieht, dann kann man seine Blindheit auch durch Reden nicht heilen.

Unglücklicherweise ist es nun aber so, daß zwei Personen, die dieselbe mit Farbe bedeckte Leinwand anschauen, in der Regel gar nicht dasselbe, sondern höchstwahrscheinlich verschiedenes sehen.

"Although a number of people may be looking at the same picture (material object of paint on canvas), it is unlikely, if the work is beautiful and complex, that any two will see exactly the same work of art. The trained observer sees things which the untrained observer does not see at all." (13)

Nur der geübte Beobachter sieht die ganzheitliche Gestalt des Werkes, dem Ungeübten bleibt sie verborgen. Einen Streit zwischen beiden hält Osborne zudem für sinnlos, denn seiner Meinung nach sprechen sie gar nicht über denselben Gegenstand.

"There can be no genuine discrepancy between the judgments of persons at different levels in the development of the faculty of aesthetic perception. Although their judgments are contrary they can never be contradictory, for they will always be judging unlike sets of sense-impressions and genuinely contradictory judgments must be about the same thing." (14)

Wenn hier aber keine kontradiktorischen Urteile gegenüberstehen, dann besteht der einzige Ausweg darin, die (konträre ?) Frage zu entscheiden, wer von beiden der geübte und wer der ungeübte Beobachter ist. Fatalerweise kann man dies aber wieder nur daran feststellen, wer von beiden in der Lage ist, die um-

strittene Eigenschaft zu erkennen. So ist man abermals in einem circulus vitiosus gefangen. Ein unabhängiges Kriterium dafür, ob das Prädikat "organic unity" auf einen Gegenstand zutrifft, kann es in Osbornes Theorie also offenbar nicht geben. Wenn man seine Theorie ernst nimmt, dann ist es nicht nur faktisch schwierig, sondern logisch unmöglich zu entscheiden, ob dieses Prädikat in einem konkreten Fall angewendet werden kann oder nicht. Damit wird es aber überall (oder nirgends) anwendbar. Ein Prädikat, dessen Verwendung derartig unentscheidbar ist, ist aber nicht nur dubios und vage, sondern völlig unbrauchbar.

Das Problem, wodurch sich Kunstwerke von anderen Dingen unterscheiden, ist durch den Hinweis auf das Merkmal der "organic unity" also keineswegs klarer geworden. An die Stelle des einen Geheimnisses ist nur ein neues getreten. Das einzige, was Osbornes Theorie zu bieten hat, ist anscheinend nur ein neuer Ausdruck, der noch viel mysteriöser ist als der Begriff, den er definieren sollte.

Als abschließendes Urteil wäre dieses Fazit allerdings übertrieben, denn ob beispielsweise ein Bild jene Eigenschaft hat, die Osborne als "organic unity" bezeichnet, muß nicht ganz so unüberprüfbar sein, wie es den Anschein hat, wenn man Osbornes Ausführungen ernst nimmt. Wenn diese Eigenschaft tatsächlich nur schwer in Begriffen zu fassen ist, so kann man sich doch - mit etwas gutem Willen - durchaus an Beispielen klarmachen, was Osborne mit diesem Ausdruck meint: Wenn man sich verschiedene Bilder anschaut, erkennt man doch relativ leicht jene, die - in seinem Sinne - "organisch" und "einheitlich" sind, die ausgewogen, harmonisch und durchkomponiert sind. An jeder Kunstakademie wird man bis heute auf Abweichungen von dieser "organisch-einheitlichen" Struktur hingewiesen, wenn Korrekturen von der Art gegeben werden, daß es einem Bild an Spannung fehlt, daß gewisse Farben zu sehr in den Vordergrund treten, daß einzelne Formen beziehungslos nebeneinander stehen etc. Um eine Vorstellung davon zu bekommen, was Osborne mit dem Ausdruck "organic unity" meint, braucht man sich nur eine jener Gestaltungslehren anschauen, wie sie in der Künstlerausbildung in Gebrauch waren und heute z.T. noch in Didaktiken des Kunstunterrichts ihren kryptischen Einfluß ausüben. In besonders leicht faßlicher Form findet man die Gestaltungsprinzipien, die Osborne meint, auch in Anleitungen für Graphik-Designer und in Lehrbüchern über die "hohe Schule" der Fotografie. An den Beispielen, die er anführt, wird deutlich, daß Osborne dasselbe meint, was in solchen Harmonielehren überdeutlich vor Augen geführt wird: das vertraute Verhältnis von Spannung und Auflösung, das Ausbalancieren von Kontrasten, die Equilibristik visueller Elemente etc. (15) Eine ähnliche Auffassung von "Einheitlichkeit" findet man auch bei Beardsley mit seinen ästhetischen "law-and-order"-Vorstellungen, nach denen ein Kunstwerk ein ordentlich angelegtes und sauber eingeräumtes Wahrnehmungsfeld zu sein hat, in dem alles auf seinem Platz ist. (16)

Was Osborne mit dem Ausdruck "organic unity" meint, kann man also verbal zwar nicht exakter beschreiben als mit solchen vagen Formulierungen wie "strukturelle Kohäsion" oder "formale Schönheit".(17) Man kann die Bedeutung dieses Ausdruckes aber (mit einem erträglichen Maß an Vagheit) dahin festlegen, daß Kunstwerke waren, die durch die Art der Gestaltung der einzelnen Bestandteile in sich selbst eine Einheit bilden, die nicht durch Zufall oder Nachlässigkeit zustande gekommen ist, sondern diejenige Einheit, die durch die Formulierungen selbst zu Stande gekommen ist und mit der sie verbunden ist.

Für Osborne ist die Schönheit (in dem erläuterten Sinne der formalen Harmonie) die definierende Eigenschaft von Kunstwerken. Er glaubt, daß alle (und nur) Kunstwerke schöne Dinge sind, und daß alle (und nur) schönen Dinge Kunstwerke sind. Die geeignete Methode, diese These zu überprüfen, besteht offenbar darin, nach einem Gegenbeispiel zu suchen, denn schon ein einziges Gegenbeispiel bringt die These zu Fall.

Die Behauptung, daß die Menge der Kunstwerke und die Menge der schönen Dinge kongruent sind, kann man auf zwei verschiedene Weisen angreifen. Einmal kann man versuchen zu zeigen, daß es Phänomene gibt, die in Osbornes Sinne schön sind, ohne jedoch als Kunstwerke gelten zu können. Dies würde beweisen, daß "organic unity" keine hinreichende Bedingung dafür sein kann, daß etwas ein Kunstwerk ist, weil sie "zu weit" ist, also Dinge einschließt, die sie nicht einschließen soll. Zum anderen kann man versuchen zu zeigen, daß es Kunstwerke gibt, die nach Osbornes Kriterium keine schönen Dinge sind. Das würde beweisen, daß diese Eigenschaft keine notwendige Bedingung sein kann, weil sie "zu eng" ist, also Dinge ausschließt, die sie einschließen soll. Wenn diese Strategien Erfolg hätten, dann wäre gezeigt, daß die Klasse der Kunstwerke und die der schönen Dinge nicht koextensiv sind. Sie hätten dann nur eine (möglicherweise ziemlich große) Schnittmenge.

Osborne behauptet, daß es Schönheit nur in der Kunst gibt.

"The creative gift of the artist is ... the ability to conceive and construct in his medium configurations of far greater consistency and complexity than are contained in nature - that is, in the perceptual experiences possible from other sources than the works of the artist." (1)

Warum aber soll sich die Wahrnehmung einer (realistisch gemalten) Landschaft bezüglich ihrer "Konsistenz" und "Komplexität" vom Anblick derselben Landschaft in natura unterscheiden? Osborne selbst spricht gelegentlich von "natural beauty" (2), was erstaunlich ist, wenn "beauty" die Eigenschaft benennen soll, die nur bei Kunstwerken zu finden ist. Entweder benutzt er hier das Wort anders als es seiner Definition entspricht (sondern im umgangssprachlichen Sinne) oder er muß zugeben, daß die visuelle Ordnung, in der für ihn die Schönheit besteht, nicht etwas spezifisch Künstlerisches ist, sondern daß man sie auch anderswo, z.B. beim Anblick von Landschaften oder Menschen oder sogar in "Wahrnehmungsfeldern" findet, denen ein materielles Substrat fehlt, wie in den Bildern, die man im Traum oder unter dem Einfluß von Drogen sehen kann. Osborne selbst hat zugegeben, daß eine Landschaft oder ein menschlicher Körper als "natural organic whole" (3) wahrgenommen werden kann. Das bedeutet aber, daß "organic unity"

keine hinreichende Bedingung dafür sein kann, etwas als Kunstwerk zu bezeichnen.

Osborne könnte solche Fülle allerdings durch den Hinweis auf eine (schon erwähnte) zweite Bedingung ausbügeln, wonach Kunstwerke stets von Menschen gemachte Dinge sein müssen. (4) Es spricht aber nichts dagegen, daß auch unter den Artefakten Dinge zu finden sind, die "organische Einheitlichkeit" aufweisen, ohne doch zumindest in Osbornes Verständnis als Kunstwerke gelten zu dürfen. "Viele Beduften der Stadt, von Schönheitsretouchieren, Schneider- und Modistoren, Frisuren, Floristen und Fotografen kann man mit derselben Berechtigung "organic unity" bescheinigen wie den Bildern von Bosch oder Brueghel.

Paradoerweise betont Osborne selbst, daß die strukturelle Einheitlichkeit, die (angeblich) nur für die Wahrnehmung von Kunstwerken charakteristisch ist, auch schon in der alltäglichsten Wahrnehmung der banalsten Dinge zu finden ist.

"The direct intuitional awareness of a complete unit, is to some extent common to all experience and to every man. I am not trying to show that the experience of beauty is esoteric and different in its own nature, but the reverse, that it is a fuller development of certain elements which are common to all experience at its most primitive level." (5)

Demnach wäre Schönheit gar keine besondere und distinkte Qualität, die man nur bei Kunstwerken findet, sondern eine weitverbreitete Eigenschaft, die man auch an ganz gewöhnlichen Dingen außerhalb des Bereichs der Kunst wahrnehmen kann. Jene banalen Dinge haben diese Eigenschaft nur nicht in so hohem Maße wie Kunstwerke. Der Spielwürfel mit den Zahlensymbolen, an dem Osborne die Wahrnehmung der organischen Einheitlichkeit erläutert (6), darf also nur deshalb nicht als Kunstwerk reüssieren, weil er eine vergleichsweise zu simple Gestalt ist. Eine Grenze, an der die (zugegebenermaßen auch außerhalb der Kunst wahrnehmbare) "organische Einheitlichkeit" einen solchen Grad erreicht, daß sie in die neue und besondere Qualität der "Schönheit" umschlägt, die nur bei Kunstwerken zu finden ist, kann Osborne aber nicht angeben. Dies wäre nach seinem essentialistischen Dogma aber unumgänglich, denn danach gilt ja folgendes.

"If art is allowed to exist at all as a distinct category of man-made things, it must have some quality of excellence peculiarly and specifically its own." (7)

Es hat sich aber gezeigt, daß es zumindest sehr fraglich ist, ob "organic unity" als eine solche distinkte Qualität angesehen werden kann, die ausschließlich bei Kunstwerken zu finden ist. Die formale Harmonie eines Wahrnehmungsfeldes scheint also keine hinreichende Bedingung für die Überzeugung bieten zu können, daß man ein Kunstwerk vor sich hat. Ist dies aber dann wenigstens eine notwendige Bedingung?

Daß es Kunstwerke gibt, die nicht jene organische

Einheitlichkeit aufweisen, die Osborne für notwendig hält, ist noch schwerer als das Gegenteil zu beweisen, denn es handelt sich dabei um eine so allgemeine und abstrakte Bedingung, daß sich unter ihrer gleichmacherischen Signatur eine nahezu unbegrenzte Zahl von konkreten Einzelfällen mit allen möglichen stilistischen Variationen versammeln lassen. Organische Einheitlichkeit (in Osbornes Sinne) findet man in der gotischen Kathedrale ebenso wie im Zentralbau der Renaissance, in den Bildern von Raffael wie von Kandinsky, in der Musik von Beethoven, aber auch der von Stockhausen. Es ist schwer zu erkennen, wo die Grenzen der harmonischen Form überschritten werden können, ohne daß dies lediglich als eine neue Variante formaler Harmonie angesehen werden könnte. Wer also Osborne entgegenhalten wollte, es gäbe doch - besonders in der Moderne - Kunstformen, deren zentrales Anliegen nicht mehr Harmonie und organische Form sei, sondern Dissonanz, Widerspruch und Zufälligkeit(8), dem würde er entgegnen, die Einheitlichkeit sei hier nur nicht so offensichtlich und ihre Wahrnehmung werde lediglich durch die Neuartigkeit dieser Werke erschwert.(9) Wenn man die organische Einheitlichkeit bei solchen Werken nicht wahrzunehmen vermag, dann liegt das nicht daran, daß sie nicht vorhanden ist. Man hat einfach nicht genau genug hingeschaut oder man ist (noch) nicht "properly conditioned"(10), um sie erkennen zu können.

Hier drängt sich der Verdacht auf, daß damit gemeint ist, man habe nur dann "genau genug" hingeschaut und man sei nur dann "richtig konditioniert", wenn man am Ende die formale Harmonie tatsächlich erkennt. Wer sie nicht zu erkennen vermag, macht demnach gar keine genuine Erfahrung bzw. seine Wahrnehmung ist epistemologisch unzuverlässig. Diese Argumentation läuft darauf hinaus, nur diejenige Erfahrung zu akzeptieren, die zu dem gewünschten Ergebnis führt.

Diese Strategie, die aus dem Märchen von des Kaisers neuen Kleidern vertraut ist, wird in dankenswerter Offenheit von Beardsley verfolgt. Er gibt zu, daß die strukturellen Zusammenhänge, auf denen die "Kohärenz" von Kunstwerken beruht, bei gewissen Werken der modernen Kunst keineswegs offen zu Tage liegt, aber daraus folgt für ihn nur, daß der Betrachter sich eben so lange bemühen muß, bis er sie schließlich doch erkennt.

"The observer may have to do more work to perceive the emergent relationships that are implicit in them. But they must be there."(11)

Wittgenstein hat darauf hingewiesen, daß Formulierungen wie diese (daß etwas so-und-so sein muß) in der Regel auf ein "grammatisches Vorurteil" hindeuten.(12) Und in der Tat kann ja der Satz, daß alle Kunstwerke eine organische Form haben, nicht länger als Erfahrungssatz gelten, wenn eine empirische Überprüfung nur dann akzeptiert wird, wenn sie den Satz bestätigt. Wenn die harmonische Struktur vorhanden sein muß, dann kann es gar kein Gegenbeispiel geben. Ein Satz, der durch die Erfahrung nicht erschüttert werden kann, ist aber

kein Erfahrungssatz. Wenn er durch die Empirie nicht widerlegt werden kann, kann er (umgekehrt) durch sie auch nicht bestätigt werden. (Die Tatsache, daß ein Mann unverheiratet ist, ist keine empirische Bestätigung dafür, daß er ein Junggeselle ist.)

Es erweist sich also, daß der Satz, daß alle Kunstwerke eine organische Struktur aufweisen, nicht durch sein kein empirischer Satz, sondern offenbar eher ein analytischer Satz ist. Und so wird Osbornes Satz an einer Stelle ganz offen:

"Works of art are, by definition, exceptional fields which are organic wholes." 13.

Wenn aber per definitionem festgelegt ist, daß nichts ein Kunstwerk sein kann ohne "organic unity" aufzuweisen, dann kann ein Gegenstand, bei dem diese Eigenschaft nicht zu finden ist, von vorn herein nicht als Gegenbeispiel für die Behauptung fungieren, daß alle Kunstwerke diese Eigenschaft haben. Er zeigt nicht, daß es Kunstwerke ohne "organic unity" gibt, sondern nur, daß er kein Kunstwerk ist. Was als Gegenbeispiel für eine Hypothese gelten darf, hängt schließlich nicht allein von den Fakten ab, sondern ebenso von der Bedeutung der Begriffe, die in dieser Hypothese verwendet werden.

Wenn etwas ein Kunstwerk ist, dann hat es nach Osbornes Definition notwendigerweise auch eine organische Form. Wenn also jemand einem Kunstwerk diese Eigenschaft abspricht, dann kann man - wie gesagt - nur an seiner Beobachtungskompetenz zweifeln. Diese Haltung ist vergleichbar der eines Ornithologen, der auf die Nachricht, man habe in Australien einen schwarzen Schwan entdeckt, erwidert, er könne nicht wirklich schwarz sein und man habe eben nicht genau genug hingeschaut (vielleicht ist er gefärbt); denn wenn er tatsächlich schwarz sei, dann könne es kein Schwan sein. Wer so argumentiert, zeigt, daß für ihn der Satz, daß alle Schwäne weiß sind, keine empirische Hypothese ist, sondern eine (analytisch) notwendige Wahrheit. Wenn ein Schwan schwarz ist, dann ist es eben kein Schwan, und dann kann man auch mit der größten Anstrengung keinen schwarzen Schwan in Australien entdecken, ebensowenig wie man dort einen verheirateten Junggesellen entdecken kann oder - nach Osbornes Theorie - ein Kunstwerk ohne "organic unity". Wenn etwas ein Kunstwerk ist, dann hat es zwangsläufig diese Eigenschaft, wenn sie aber fehlt, dann kann es sich nicht um ein Kunstwerk handeln.

Hier zeigt sich, daß die Frage nach der Eigenschaft, die allen Kunstwerken gemeinsam ist, die ja zunächst als eine Tatsachenfrage hingestellt werden konnte, letztlich nur durch eine begriffliche Festlegung gelöst wird. Das vermeintlich sachliche Problem entpuppt sich als ein sprachliches, und so kann man es verstehen, wenn ein analytischer Philosoph sagt:

"We might say that traditional aesthetics searches for the nature of Art and Beauty and finds it by definition." (14)

Osborne hat nicht das "Wesen" der Kunst gefunden,
sondern nur den Bedeutungsgehalt des Kunstbegriffes,
mit dem er operiert.

Wenn die Frage, welches die gemeinsame Eigenschaft aller Kunstwerke ist, ursprünglich durch eine empirische Untersuchung beantwortet werden sollte, wie konnte es dann zu der merkwürdigen Verkehrung kommen, daß am Ende eine Begriffsfestlegung steht, die durch kein empirisches Argument mehr angreifbar ist? Man muß vermuten, daß Osborne keineswegs so erfahrungswissenschaftlich vorgegangen ist, wie er seinen Lesern glaubhaft machen will.

Wenn man untersuchen will, was allen Kunstwerken gemeinsam ist, dann kommt man nicht umhin, zunächst die Klasse der zu untersuchenden Dinge zu identifizieren. Die Mitgliedschaft in dieser Klasse kann sich Osborne zufolge aber nur am Kriterium jener kunstspezifischen Eigenschaft entscheiden, die er "Schönheit" genannt hat. Damit droht natürlich ein Zirkel. Um ihm zu entgehen, empfiehlt Osborne, man solle sich auf die "empirische Basis" (1) der faktisch vorfindlichen Urteile darüber stützen, welchen Dingen diese Eigenschaft zukommt.

"Concrete judgments about the beauty of particular things are the material available as primary data to the science of aesthetics; they are its initial and remain its ultimate contact with experienced actuality and are the only determination of what things are and what things are not within the domain of aesthetics." (2)

Warum man sich nicht gleich an die Urteile darüber halten soll, welche Dinge Kunstwerke sind und welche nicht, bleibt Osbornes Geheimnis. Sein Vorschlag ist demgegenüber natürlich weitaus problematischer, weil ein Urteil über die "Schönheit" eines Dinges nur dann dazu dienen kann, die Klasse der Kunstwerke einzugrenzen, wenn dieser Begriff so verwendet wird, wie Osborne es für seine Theorie definiert hat. Faktisch wird dieses Prädikat aber nicht nur Kunstwerken, sondern auch allen möglichen anderen Dingen zugeschrieben. Außerdem bieten die Urteile darüber, welche Dinge schön sind und welche nicht, ohnehin ein beängstigendes Bild des Chaos. Jeder findet eine andere Kollektion von Dingen schön.

"There is, in fact, no single class of putatively beautiful things, but a different class for every subject." (3)

Die "empirische Basis", auf die Osborne sich stellen möchte, erscheint ihm daher in ihrer faktisch vorfindlichen Form noch nicht tragfähig zu sein. Ein weiterer Grund dafür ist der Umstand, daß - als bloße "Daten" betrachtet - die Urteile des renommierten Kunstkritikers unterschiedslos neben denen des Schrebergärtners mit seinen Gartenzwerge stehen. (4) Erforderlich ist also ein Prinzip zur Auswahl der "relevanten" Daten:

"Empirical studies of an objective principle of beauty are not purely empirical because their initial

selection of instances for investigation presupposes a non-empirical principle of selection among beauty judgments and specifically a non-empirical preference for the judgments of skilled and trained observers."(5)

Dieses "nicht-empirische" Auswahlprinzip soll durch eine von Osborne so genannte "logische Analyse" enthüllt werden. Ihr erster Schritt besteht darin, die jeweilige Bedeutung der verschiedenen Urteile über das Schöne zu analysieren.

"It is a necessary part of the preliminary work of aesthetics to elucidate its data by examining the intended meanings of beauty judgments."(6)

Wie kaum anders zu erwarten, zeigt sich dabei alsbald, daß das Wort "beauty" mit vielen verschiedenen Bedeutungen verwendet wird. Osborne unterscheidet sechzehn Bedeutungsvarianten, die er aus einer Studie von Ogden/Richards/Wood(7) übernimmt. Im tatsächlichen Gebrauch dieses Prädikats durch verschiedene Sprecher ist damit also häufig gar nicht dasselbe gemeint, und widerstreitende Urteile beruhen ebenso häufig nur auf rein verbalen Differenzen.

Die Analyse der verschiedenen Bedeutungen ist für Osborne aber nur der erste Schritt, denn mit einer simplen Beschreibung sprachlichen Verhaltens mag er sich nicht abgeben. Er möchte Ordnung in das Chaos der ästhetischen Urteile bringen, das ja hauptsächlich deshalb entsteht, weil nicht jeder das Wort "schön" so verwendet, wie Osborne es gerne hätte. Aus seiner Sicht geht es allerdings darum herauszufinden, was "really beautiful"(8) ist. Das sind für ihn natürlich nur jene Dinge, die mit dem Wort "beautiful" bezeichnet werden, wenn man es verwendet, um die spezifische Qualität von Kunstwerken zu bezeichnen. Die - empirisch vorfindlichen - Urteile dürfen also nur berücksichtigt werden, sofern sie sich darauf beziehen.

Um feststellen zu können, welche Urteile sich hierauf beziehen, scheint er aber schon wissen zu müssen, worin diese spezifisch künstlerische Qualität besteht. Worin sie konkret besteht, muß er jedoch insofern noch nicht wissen, weil er ja immerhin schon weiß, daß es sich um eine "spezifisch künstlerische" Qualität handeln muß. Aufgrund seiner "logischen" Überlegungen ist ihm ja schon klar, daß es sich in jedem Fall nur um eine Eigenschaft handeln darf, die ausschließlich bei Kunstwerken, aber nirgendwo sonst zu finden ist.

Damit hat er ein Kriterium, mit dem er alle Urteile aussortieren kann, die sich auf Merkmale richten, die auch bei Dingen zu finden sind, die offenkundig keine Kunstwerke sind. Wenn also jemand beispielsweise unter "beauty" so etwas wie "social utility" verstehen sollte, dann kann man seine Aussagen getrost ignorieren, denn gesellschaftliche Nützlichkeit haben nicht nur Kunstwerke (sofern sie diese Eigenschaft überhaupt haben), sondern auch Fabrikgebäude und falsche Zähne(9). Ebenso sind alle Urteile auszuklammern, die das spezifisch Künstlerische in irgendeiner Funktion

sehen, etwa darin, Gefühle auszudrücken oder genüßliche Empfindungen oder moralische Einsichten zu erzeugen. Wer das Prädikat "schön" mit einer solchen Bedeutung benutzt, erweist als "unreliable source of data for the aesthetician" (11).

"If, then, anyone who says that a certain work of art is beautiful means that it encourages him to reject the moralities, arouses his indignation against social abuses, excites pleasant associations with his peer life, or impresses him as lovely, to be a good in esteem; if he means any one of these, or any smaller thing, we can discount his opinion as irrelevant for the purposes of aesthetics." (11)

Wie man sich leicht denken kann, bleiben nach dieser "logischen" Analyse als "genuine" Urteile" (12) nur jene Urteile übrig, die sich auf die formale Struktur des beurteilten Gegenstands richten.

"We must reject as irrelevant all beauty judgments which are in fact about anything other than an objective non-relational property of structure." (13)

Osborne plaudert also ganz offen aus, wie er an's Ziel seiner Wünsche gelangt ist: um festzustellen, was in die Klasse der zu untersuchenden Dinge gehört und was nicht, soll man sich ausschließlich auf die "empirischen Urteile" eines Gewährsmannes stützen, der diese Klassifikation anhand des Merkmals der formalen Struktur vornimmt, denn nur er liefert "reine und relevante Daten" (14).

"Insofar as he judges by form alone he provides pure data for the aesthetician who wishes <sic> to work out the configurational doctrine of beauty." (15)

Durch diese Vorgehensweise bekommt Osbornes Erforschung der Kunst eine fatale Ähnlichkeit mit einer breit angelegten empirischen Untersuchung von Junggesellen, die zu dem Ergebnis führt, daß alle männlich und unverheiratet sind.

Er selbst gibt sogar zu, daß er gar keine empirische Forschung betreibt. (Das möchte er vielmehr anderen überlassen) (16). Er hat lediglich (philosophisch) festgelegt, was als einzig akzeptables Resultat dabei herauskommen darf. Selbst wenn er aber behaupten wollte, er habe nur eine Hypothese formuliert, die durch eine empirische Untersuchung verifiziert oder falsifiziert werden könne (17), so könnte man dem keinen Glauben schenken, denn bei der dargestellten Prozedur kann sich ja nur eine Bestätigung ergeben.

Dasjenige, was Osborne am Ende als gemeinsame Eigenschaft entdeckt, wird von ihm schon am Anfang zur Klassifizierung der Untersuchungsgegenstände benutzt. Die Zirkularität dieses pseudo-empirischen Verfahrens ist offenkundig und sie läßt sich auch wohl schwer vermeiden, wenn das erklärte Ziel der Untersuchung darin besteht, die "definierenden" Eigenschaften der untersuchten Art von Dingen zu finden.

Um zu seiner Definition des Kunstwerks zu kommen, die ja derjenigen Osbornes nicht unähnlich ist, benutzt Beardsley eine etwas andere, aber ebenso pseudo-empirische Methode. Auch er beginnt mit "empirischen", sprachlich formulierten Urteilen über Kunstwerke, "analysiert" dann ihre Bedeutung und eliminiert schließlich - mit "logischen" Argumenten - alle diejenigen Urteile, die nicht zu seinen inhaltlichen Überzeugungen passen, weil sie (angeblich) "nicht wirklich" über das Kunstwerk sprechen. So sucht auch Beardsley schon vor aller empirischen Untersuchung nachzuweisen, daß man nur mittels einstelliger Wahrnehmungsprädikate definieren kann, was ein Kunstwerk ist. Er stützt sich bei diesem "Nachweis" allerdings nicht auf das Dogma der gemeinsamen Eigenschaft, sondern argumentiert im wesentlichen mit der semantischen Maxime, daß die Bedeutung eines Satzes durch die Art seiner Verifikation festgelegt ist.

Um festzustellen, worauf ein Satz sich bezieht, - so erklärt Beardsley - müsse man fragen, welche "Evidenz" ihn bestätigen würde: "What sort of evidence is required to justify us in believing it?" (1) Ein Satz bezieht sich offenbar nur dann auf ein Kunstwerk, wenn die Evidenz, die zu seiner Verifizierung notwendig ist, nur durch Bezugnahme auf das betreffende Kunstwerk zu gewinnen ist. Das leuchtet noch ein.

Beardsley behauptet nun aber darüberhinaus, daß ein Satz sich nur dann "wirklich" auf "das Kunstwerk selbst" bezieht, wenn er mittels "interner Evidenz" überprüft werden kann, d.h. aufgrund unmittelbarer Begutachtung des Gegenstandes (2). Damit ein Satz sich auf ein Kunstwerk bezieht, genügt es demnach nicht, daß der singuläre Terminus des Satzes ein Kunstwerk bezeichnet, es werden zusätzlich Restriktionen bezüglich der Prädikate eingeführt, die ein solcher Satz enthalten darf. Beardsley zufolge können sich nur Sätze mit einstelligen Prädikaten auf "das Kunstwerk selbst" beziehen, weil nur sie am "Kunstwerk selbst" überprüft werden können ("by going to the work itself" (3)). Ein Satz mit Relationsprädikaten (wie etwa "'Les Demoiselles d'Avignon' wurde 1907 von Picasso gemalt.") wäre demnach kein Satz über das erwähnte Kunstwerk.

Aber nicht genug damit: selbst wenn man sich auf einstellige Prädikate beschränkt, - so behauptet Beardsley weiter - ist der Gegenstand des Satzes immer noch nicht allein durch den singulären Terminus festgelegt. Abermals determiniert die Verifikationsweise des Prädikats, auf welchen Gegenstand es zutrifft. So beziehen sich beispielsweise verschiedene Sätze, deren singuläre Termini ein-und-denselben Stuhl bezeichnen, nur scheinbar auf denselben Gegenstand.

"We call a chair a physical object, but the chair, considered as being brown, hard, smooth, etc., is a perceptual object: it is perceivable. Besides the per-

object in its true nature, ... must either forget what he knows about its physical conditions, or learn to abstract from that knowledge." (9)

Es ist klar, daß Beardsley kaum behaupten kann, damit die Weise beschrieben zu haben, in der wir tatsächlich über Kunstwerke sprechen. Er hat seine Auffassungen offenbar eher einer ganz bestimmten Art des Redens über Kunstwerke abgelauscht, die ihm als die einzig sinnvolle erscheint, nämlich jener Richtung der Kunstkritik, die unter dem Namen "New Criticism" bekannt geworden ist. Beardsley möchte seinen Lesern einreden, daß die dort praktizierte Art, über Kunstwerke zu sprechen, die einzig richtige sei, weil nur sie einer strengen logisch-semantischen Analyse standhält. Um diese Behauptung zu begründen, muß er aber semantische Prinzipien unterstellen, die keineswegs logisch zwingend oder auch nur plausibel sind.

Daran zeigt sich, daß sich unter der neutralen "analytischen" Tarnkappe im Grunde nur eine normative Auffassung von Kunst und Kunstkritik verbirgt, eine Art "Philosophy of New Criticism" (wie man in Anspielung auf den Titel seines Buches sagen könnte). Da diese (keineswegs unumstrittene) Auffassung aber als zwingendes Resultat rein logischer Überlegungen vorgestellt wird, scheint sie inhaltlich nicht eigens legitimiert werden zu müssen. Sie erscheint ja schon aus ganz unverfänglichen formalen Gründen unumgänglich.

Beardsley möchte - ebenso wie Osborne - den Eindruck erwecken, es sei eine zwingende Konsequenz logischer Überlegungen, daß eine Definition dessen, was ein Kunstwerk ist, nur in Begriffen formuliert werden kann, die unmittelbar wahrnehmbare Eigenschaften des Objekts bezeichnen. (10) Ebenso wie Osborne findet auch Beardsley die Prädikate, die in einer Definition des Begriffs "Kunstwerk" verwendet werden können, nicht durch empirische Untersuchung, sondern durch "logische Analyse". Daß es nur eine direkt wahrnehmbare, formale Struktureigenschaft sein kann, durch die sich Kunstwerke von anderen Dingen unterscheiden, ist für beide schon vor aller Empirie klar. "Empirisch" festgestellt wird von beiden dann nur noch, daß es sich bei der fraglichen Struktur um die der (organischen) Einheitlichkeit handelt. Es ist also kein Wunder, daß es weder für Osborne noch für Beardsley möglich ist, ein Gegenbeispiel zu akzeptieren, das beweisen soll, daß die formale Struktur eines Gegenstandes keineswegs eine Bedingung dafür ist, ihn als Kunstwerk zu bezeichnen.

Osbornes Ändern, die richtige Definition des Begriffs "Kunstwerk" durch eine wissenschaftlich, das, welche Unterscheidung finden zu geben, um sich die verhalten zu erklären. In seinem zweiten Buch "Aesthetics and Criticism" hat er diesen Anspruch daher auch nicht mehr aufrechtzuerhalten, sondern sich zu verneigen auf jene Überlegungen beschränkt, die schon bei seiner pseudowissenschaftlichen Vorgehensweise für "Theory of Beauty" grundlegend waren, nämlich jene, die er als "logische Analyse" der Begriffe bezeichnet hatte.

Ogbleich Osborne hier nicht mehr ausdrücklich beansprucht, das wahre Wesen der Kunst zu enthüllen, kann er vom ganzen Impetus seiner Theorie her nicht einfach beschreiben, wie tatsächlich über Kunstwerke gesprochen wird und wie der Kunstbegriff faktisch verwendet wird. Angesichts der unüberwindlichen Art und Weise, wie dies geschieht, erscheint ihm eine solche Beschreibung natürlich unzureichend. Er möchte zumindest zeigen, wie Klarheit und Konsistenz in das Sprechen über Kunst und das Urteilen über Kunstwerke gebracht werden kann. Für ihn steht nämlich außer Frage, daß das faktische Sprechen über Kunstwerke unklar und inkonsistent ist, und dies gilt seiner Meinung nach nicht nur für die hilflosen Kommentare der Laien, sondern auch für die professionelle Kunstkritik.

In jeder Äußerung über Kunstwerke (sofern sie nicht rein autobiographisch gemeint ist) ist nach Osbornes Überzeugung eine Unterstellung darüber impliziert, was ein Kunstwerk eigentlich ist, und - dementsprechend - was das spezifisch Künstlerische ist.

"Criticism of necessity uses overt or tacit assumptions ... about the nature of art and beauty, about the meaning of appreciation and about the valid criteria for assessing and comparing the individual excellences of works of art." (1)

Da es sich so verhält, muß man nach Osbornes Überzeugung von jedem Kunstkritiker mindestens fordern dürfen, daß er die genannten impliziten Vorstellungen explizit formuliert, damit man weiß, was gemeint ist, wenn er sagt, etwas sei ein Kunstwerk, bzw. es sei ein gutes Kunstwerk. (2) Wenn diese Vorstellungen aber deutlich ausgesprochen und exakt definiert werden, dann tritt nur um so auffälliger zu Tage, wie viele verschiedenen und sich widersprechenden Auffassungen es darüber gibt, was ein Kunstwerk eigentlich ist.

"Many characteristics have been proposed as the distinguishable feature of works of art in the definitions of beauty which litter the literature of aesthetics and criticism. None of them is intrinsically right or intrinsically wrong; for all that such definitions do is to propose certain habits of language, and linguistic usages are not right or wrong but simply more or less customary, more or less useful and convenient." (3)

Demnach kann also zunächst einmal jeder den Begriff "Kunstwerk" definieren, wie er will, und insofern gibt es auch nicht eine einzige richtige Definition(4), wie Osborne sie zuvor durch die empirische Erforschung der Dinge ausfindig machen wollte, die mit diesem Begriff bezeichnet werden. Das einzige Kriterium, das Osborne nun noch zur Beurteilung der Angemessenheit einer Definition des Kunstbegriffs beibehält, ist das Kriterium der konsistenten Verwendung des (jeweils beliebig definierten) Begriffs.

"We must, then, apply three standards to any proposed definition of a work of art. (1) It must be applicable by anyone who adopts it to every object which that person classifies as a work of art. (2) It must not be applicable to any object which a person who adopts it is unwilling to classify as a work of art. (3) It must be applied by anyone who adopts it as his sole criterion for assessing the relative worth of different works of art. These are the canons of consistency by which critical writing should be judged by the aesthetician." (5)

Osborne ist überzeugt, daß es keinen einzigen Kunstkritiker gibt, der (in diesem Sinne) eine konsistente Klassifizierung und Bewertung von Kunstwerken vornimmt.(6) Dies scheint ihm hauptsächlich daran zu liegen, daß die Ästhetik der Kunstkritik keine klaren Prinzipien an die Hand gibt(7), denn Kunstkritik ist für Osborne die kasuistische Anwendung der von der Ästhetik gefundenen allgemeinen Prinzipien auf einzelne Fälle. ("Art criticism or appreciation is related to aesthetics as casuistry is related to ethics.") (8) Osborne möchte daher (als Ästhetiker) dem Kunstkritiker dazu verhelfen, Kunstwerke nach konsistenten Prinzipien zu identifizieren und zu bewerten.

Es ist natürlich nicht verwunderlich, daß seiner Meinung nach nur die von ihm selbst vertretene "konfigurationsrationale" Definition des Kunstwerks eine solche widerspruchsfreie Verwendung erlaubt. Alle anderen Definitionen, so glaubt er nachweisen zu können, führen zu inkonsistentem Gebrauch, weil das (angebliche) Definitionsmerkmal nicht bei allen Dingen zu finden ist, die der jeweilige Autor als Kunstwerke bezeichnet, und/oder auch bei Dingen, die er nicht als Kunstwerke akzeptieren möchte. Alle Definitionen, die von anderen Philosophen vorgeschlagen worden sind, sind seines Erachtens - in dem erläuterten Sinne - zu eng oder weit oder beides zugleich.(9)

Wie schon gezeigt wurde, läßt sich dieser Vorwurf aber auch gegen Osbornes eigene Definition erheben. Es wurde ja bereits darauf hingewiesen, daß nichts gegen die Annahme spricht, man könne organisch strukturierte Wahrnehmungsfelder auch außerhalb der Kunst finden. Der komplementäre Einwand, daß andererseits nicht unbedingt jedes Kunstwerk diese organische und einheitliche Struktur aufweisen müsse, provozierte zunächst die entlarvende Entgegnung, daß, wenn es sich um ein Kunstwerk handle, diese organische Struktur (notwendigerweise)

vorhanden sein müsse.' Und mit dem entsprechenden guten Willen wird man "organic unity" ja sogar noch in den mit einem Zufallsgenerator erzeugten Kompositionen von John Cage finden oder "coherence and completeness" in einem Telefonbuch feststellen können.

Glücklicherweise haben wir aber von Osborne selbst Äußerungen über Arbeit in Kunst gesehen, wobei seiner Meinung nach jegliche organische Einheitlichkeit abgeht. Über einige der renommiertesten Maler der Fünfziger und Sechziger Jahre schreibt er z.B. (10):

"There are styles in recent contemporary art which openly repudiate organic unity and are probably incompatible with acceptance of it as an aesthetic principle. The type of 'over-all' composition (Streu-Komposition as the Germans call it) which originated with the work of Jackson Pollock and Mark Tobey and was carried on by artists such as Jack Tworkov, Cy Twombly, and others repudiate in principle contained parts and relations among parts. The work has so far as possible no points of emphasis or contrast and therefore no parts among which relations could subsist. Balance, rhythms, organization of symmetry, repetition, counterpoint, are foreign to it." (10)

Osborne ist also nicht bereit, den Begriff der "organic unity" auf die beschriebenen Bilder anzuwenden, und die Kriterien, die er in diesem Zusammenhang erwähnt, zeigen einmal mehr, was mit diesem Begriff gemeint war, nämlich so etwas wie "the classical concept of composition which had been retained by the pre-War avant garde". (11) Genau dieses "klassische Kompositionsideal", das mit dem Ausdruck "organic unity" bezeichnet werden sollte, wurde aber von den Künstlern, die Osborne zitiert (und zu denen er außerdem die Vertreter der Colour Field Malerei und der Minimal Art zählt) bewußt abgelehnt. Bezeichnenderweise kann auch Beardsley in den Werken dieser Künstler (wie auch schon denen des späten Monet) keine Einheitlichkeit entdecken. Er meint, sie werde (wenn überhaupt) bestenfalls nur durch ihre Einrahmung hervorgerufen.

"They may look as though they could as well be continued in any direction and would not be seriously lacking if cut in two." (12)

Den Gemälden von Pollock und seinen Gesinnungsgenossen fehlt also nach Osbornes eigenem Urteil jede Spur von organischer Einheitlichkeit. Und dasselbe gilt um so mehr für die Arbeiten der Minimalisten, die so perfide sind, jeden sichtbaren Unterschied zwischen Kunstwerken und ganz banalen Dingen verwischen zu wollen, den Unterschied also, auf den es Osborne zufolge doch gerade ankommt. Das Prädikat "organic unity" ist hier also beim besten Willen nicht mehr anwendbar, obwohl es sich doch - wie auch Osborne zugibt - um Kunst handelt.

"So far as I can see this new art <sic> flies in the face of and directly contradicts what has traditionally been said about organic unity." (13)

Eigentlich müßte es nach Osbornes Theorie klar sein,

daß es sich bei derartigen Dingen keinesfalls um Kunstwerke handeln kann. Um so überraschender ist es, daß er zugesteht, daß es sich hier doch um Kunst handelt, wenn auch um "new art". Osborne sieht sich also plötzlich mit einer "innovativen Kunst"(14) konfrontiert, mit der er nicht gerechnet hat und die er in seiner Theorie nicht berücksichtigt hat. Daß er sich nicht entschließt, diese ungeahnten Phänomene aus dem Gebiet der Kunst auszuschließen, sondern bereit ist, sie als Manifestationen einer "neuen Konzeption von Kunst"(15) anzuerkennen, hat für seine Theorie natürlich verheerende Folgen. Er klassifiziert Dinge als Kunstwerke, die nach seiner Definition gar keine sein durften, da ihnen genau jenes Merkmal fehlt, das er als die *differentia specifica* von Kunstwerken hingestellt hatte. Nach seinen eigenen Maximen zu urteilen, hat sich damit erwiesen, daß seine gesamten Ausführungen Unsinn sind:

"If any writer - critic or aesthetician - points to a certain characteristic of things and says 'this shall be the determining feature by which in my language those artefacts which are to be called 'works of art' will be discriminated from those artefacts which are not to be so called', he has given a specific connotation to the term 'work of art' and in his subsequent use of vocabulary he is bound to denote by the term 'work of art' all those things, and only those things, which he admits to possess the characteristic to which he has pointed. If, then, in his subsequent writing he applies the name 'art' to any artefact to be without this characteristic, <sic> or denies that any artefact which has this characteristic is art, his use of language is incoherent, his writing becomes nonsense, and neither we nor he can be sure of the meaning intended by any sentence which he writes."(16)

Das Konsistenzkriterium, das Osborne zur Beurteilung von Definitionen des Kunstbegriffs vorgeschreibt, hätte, und so dem er sich selbst abspricht, es ist selbst allwissend, äußerst unzureichend, wenn es darum geht, die Angewiesenheit einer solchen Definition zu beurteilen. Es erfordert ja lediglich, dass man sich an eine einmal gewählte Definition halten zu lassen hat. Solange dies die einzige Anforderung ist, steht jedermann, der es mag, frei, willkürlich an Begriffsbestimmungen nichts in Wege.

Es empfiehlt sich, an dieser Stelle einen kurzer Blick auf die Kunsttheorie von Leo Tolstoj zu werfen, der in der analytischen Ästhetik immer als abschreckendes Beispiel herhalten muß und auf diese Weise eine solche Popularität gewonnen hat, daß er in mehrere neuere Anthologien aufgenommen wurde. Tolstoj definiert die Kunst - formelhaft ausgedrückt - mittels des Kriteriums der erfolgreichen Übermittlung eines Gefühls und er hält sich auch konsequent daran: Zur Klasse der Kunstwerke zählt er Wiegenlieder, Märchen, Volkstänze, religiöse Andachtsbilder und Erlebnisschilderungen kleiner Kinder, die Angst vor Wölfen haben. Aus der Klasse der Kunstwerke schließt er hingegen alle Gemälde, Musikstücke, Romane etc. aus, deren Gefühlsgehalt sich - insbesondere den breiten Massen - nicht unmittelbar mitteilt. Und schließlich benutzt er sein Definitionsmerkmal (ganz im Sinne von Osbornes Forderung) auch als alleinigen Bewertungsmaßstab. In der englischen (von Tolstoj als einzig authentisch autorisierten) Fassung seines Buches "What is Art?" sagt er z.B. folgendes:

"If a man is infected by the author's condition of soul, if he feels this emotion and this union with others, then the object which has effected this is art; but if there be no such infection, if there be not this union with the author and with others who are moved by the same work - then it is not art. And not only is infection a sure sign of art, but the degree of infectiousness is also the sole measure of excellence in art." (1)

Tolstoj's Kunst-Definition entspricht also genau Osbornes Anforderungen. Er könnte daher auch eigentlich nichts gegen sie einwenden, obwohl, wenn man sich nach ihr richtet, beispielsweise die Bilder Mondrians (die für Osborne geradezu paradigmatische Fälle von Kunstwerken sind) niemals als Kunstwerke durchgehen könnten. (Pollocks gestisch-expressive Bilder hingegen hätten bei Tolstoj wahrscheinlich eher eine Chance als bei Osborne.)

Osbornes Konsistenzkriterium ist, solange man sich ausschließlich darauf beschränkt, natürlich auch mit beliebig vielen anderen und noch weitaus exzentrischeren Definitionen vereinbar. Man kommt mit diesem Kriterium offenbar nicht über jene Art von Definitionen

hinaus, die Osborne selbst "verbal definitions" (2) nennt, und die lediglich darin bestehen, daß ein Autor sich verpflichtet, in seinen Schriften unter dem Wort "Kunstwerk" dieses oder jenes zu verstehen.

Osborne ging es aber selbstverständlich nicht um solche nur privat gültigen "verbalen Definitionen". Er hat allerdings auch nicht damit gerechnet, daß jemand so dreist sein könnte, kitschige Heiligenbildchen ebenso gut als Kunstwerke (und sogar als ebenso gute Kunstwerke) zu bezeichnen wie die Madonnen von Duccio und Cimabue.(3) Eine Definition, die zu solchen bizarren Klassifikationen führt, ist für Osborne willkürlich und kann keine Allgemeinverbindlichkeit beanspruchen. Obwohl er es in seinen Anforderungen an eine akzeptable Definition nicht eigens erwähnt, ist klar, daß er nur eine solche Definition akzeptieren möchte, die nicht im Widerspruch zum allgemein üblichen Gebrauch des Begriffs steht.(4)

Eine Definition des Begriffs "Kunstwerk" soll nicht irgendeine willkürlich herausgegriffene Klasse von Dingen abgrenzen, sondern jene Klasse von Dingen, die nach der allgemein üblichen Klassifikation als Kunstwerke bezeichnet werden. Osborne macht dabei nicht ganz deutlich, welcher Gebrauch des Kunstbegriffs hierbei den Ausschlag geben soll, einmal sagt er, es sei der umgangssprachliche Gebrauch ("Works of art, that is those things which are commonly recognized as works of art in ordinary speech")(5), an anderer Stelle(6) deutet er an, es sei der (elaboriertere) Gebrauch der Kunstkritiker. Daß er diese Frage nicht eindeutig behandelt, zeigt, daß er zumindest zwischen den Extensionen des Begriffes in diesen beiden Verwendungen offenbar keine gewichtigen Differenzen sieht. In jedem Fall ist klar, daß Osborne mit seiner Definition des Kunstbegriffs keine nur privat gültige "verbale Definition" geben will. Er will (nach wie vor) das Erkennungsmerkmal jener Dinge erfassen, die nach dem allgemein akzeptierten Gebrauch des Begriffs als Kunstwerke bezeichnet werden.

Wenn er sich jedoch an seine mühsam erarbeitete Definition gehalten hätte und behauptet hätte, die Arbeiten von Pollock seien gar keine Kunstwerke, so wie es seine Definition ja erfordert hätte, dann wäre er in einen Widerspruch zur allgemein üblichen Klassifikation geraten. Er kann seine Definition also nur dann konsistent verwenden, wenn er sich vom faktischen Wortgebrauch entfernt, und er kann andererseits nur dann damit in Übereinstimmung bleiben, wenn er seine Definition fallen läßt. Seine Definition sinkt zu einer rein "verbalen" und nur privat gültigen Definition herab, wenn er sich konsequent an sie halten will. Wenn er hingegen in Übereinstimmung mit dem tatsächlichen Gebrauch bleiben will, dann muß er sich an seinem eigenen Konsistenzgebot versündigen.

Wie Osborne aber selbst nachgewiesen hat, kann auch keine andere der "traditionellen" Definitionen konsistent verwendet werden, ohne mit der allgemein üblichen

Klassifizierung in Konflikt zu geraten. Offenbar setzt sich diese allgemein übliche Klassifizierung immer wieder gegenüber den Definitionen der traditionellen Kunsttheoretiker durch und erweist sie als bloß idiosynkratische Definitionen. (Daß auch die allgemein übliche Klassifizierung gegen den nach verfahrenswissenschaftlich begründeten Methoden, selbst schon verfahrenswissenschaftlich ist, ist die allgemein übliche Klassifizierung als solche.)

Wie aber kommt diese "allgemein übliche Klassifikation" zustande? Anscheinend handelt es sich hierbei um nichts anderes als das Ergebnis der allgemein verbreiteten, umgangssprachlichen Fähigkeit, den Begriff "Kunstwerk" zu gebrauchen, denn wer diese Fähigkeit erworben hat, ist ja offenbar in der Lage, Kunstwerke als solche zu identifizieren. (7) Osborne selbst sollte ja diese Fähigkeit voraus, um mit seiner angeblichen empirischen Erforschung der gemeinsamen Eigenschaft aller Kunstwerke überhaupt beginnen zu können. Anscheinend muß man also, wenn man die gemeinsame Eigenschaft sucht, durch die sich Kunstwerke von allen anderen Dingen unterscheiden, schon genau diese Eigenschaft kennen, denn sonst könnte man ja gar nicht wissen, welches die Dinge sind, die man untersuchen will. Aus diesem Dilemma (das z.B. auch von Heidegger erwähnt wird), sieht Osborne nur den (nahellegenden) Ausweg, sich zunächst auf ein "intuitives" Vorurteil davon zu stützen, was ein Kunstwerk ist, bzw. welches das Unterscheidungsmerkmal ist, an dem man ein solches erkennen kann.

"We must already know, in the sense, that we are able to recognize it intuitively, the quality which we hope by our empirical examination to understand more fully." (8)

Die Fähigkeit, ein Kunstwerk ("intuitiv") als solches erkennen zu können, ist aber auch dann noch vorausgesetzt, wenn Osborne nicht länger glaubt, auf empirischem Wege die richtige Definition des Begriffs "Kunstwerk" entdecken zu können, sondern allein durch eine "logische Analyse" mit Hilfe des Konsistenzkriteriums. Mit diesem Kriterium wird nämlich überprüft, ob die jeweils vorgeschlagene Definition auf alle, aber auch nur auf jene Dinge zutrifft, die schon unabhängig davon als Kunstwerke klassifiziert werden können. Es ist also nicht so, daß eine Definition erst die Fähigkeit vermittelt, die zu erkennen erlaubt, was ein Kunstwerk ist, es ist vielmehr (umgekehrt) so, daß diese Fähigkeit zu erkennen erlaubt, was eine Definition ist. Diese ("sokratische") Methode, eine Definition zu suchen, setzt also voraus, daß der, dem die Verwendung des Begriffs erläutert wird, diesen Begriff schon verwenden kann, einem anderen könnte man diese Verwendung ja in der Tat auch nur lehren. (9)

Osbornes Versuche, eine Definition zu finden, basieren also in jedem Fall schon auf der Fähigkeit, den Begriff, der definiert werden soll, korrekt zu verwenden. Man muß bereits wissen, in welchen Fällen der zu definierende Begriff verwendet wird, um beurteilen zu

können, ob der Ausdruck, der als Definiens vorgeschlagen wird, auf dieselben Fälle zutrifft. Die Angemessenheit einer Definition kann nur der beurteilen, der den definierten Begriff bereits beherrscht. Wer den Begriff beherrscht, braucht aber diese Definition nicht mehr, um Anwendungsfälle des Begriffs erkennen zu können. Wenn braucht er eine Definition des Begriffs aber dann überhaupt noch?

Es zeigt sich hier abermals, daß die Definition, die Osborne geben möchte, nur den Sinn haben kann, die Essenz des inhaltlichen Wissens über eine bestimmte Art von Dingen anzugeben. Sie soll nicht erläutern, wie ein bestimmtes Wort (in Übereinstimmung mit den bestehenden Sprachregeln) verwendet wird, weder um den Gebrauch dieses Wortes zu lehren, noch um ihn zu beschreiben. Osborne versteht sich weder als Philologe, noch als Linguist. Eine Untersuchung darüber, wie der Kunstbegriff faktisch verwendet wird, erscheint ihm als eine müßige Unternehmung. Den faktischen Gebrauch des Kunstbegriffs zu analysieren, kann aber nur solange als ein überflüssiges Unterfangen erscheinen, als die eigene theoretisch erarbeitete Definition nicht dadurch kompromittiert wird, daß sie sich in einen Gegensatz zu diesem faktischen Gebrauch setzt.

Indem Osborne zugab, daß die Bilder von Pollock Kunstwerke sind, klassifizierte er Dinge als Kunstwerke, die nach seiner Theorie gar keine sein können. Weil bei ihnen das definierende Merkmal der "organic unity" gar nicht vorhanden ist. Dies ist, zur Wiederholung seines Überwachungsbeispiels, ein ähnlich befremdlicher Vorgang, wie wenn ein Arzt eine Diabetesdiagnose teilt, obwohl er tatsächlich Erhöhung der Blutzuckerwerte feststellen kann. Es wird eine falsche Forderung vorgenommen, ohne dabei das theoretisch relevante Erkennungsmerkmal in Anspruch zu nehmen. Wenn auch die Klassifizierung nicht auf diesem Merkmal beruht, worauf stützt sie sich denn sonst? Wenn die Eigenschaft, an der man (nach Osbornes Theorie) ein Kunstwerk erkennen kann, bei den Bildern von Pollock nicht vorhanden ist, woran hat Osborne dann gemerkt, daß es sich (trotzdem) um Kunstwerke handelt?

Auf diese Frage gibt Osborne keine Antwort. Vielleicht war es die oben zitierte "intuitive Fähigkeit, ein Kunstwerk als solches zu erkennen, die Osborne hier zu Hilfe kam?) Jedenfalls ist klar, daß es nicht die Eigenschaft der "organic unity" sein kann, aufgrund deren er die Klassifizierung in diesem Fall vorgenommen hat. Welche Konsequenzen hat es nun für seine Theorie, wenn er zugibt, daß es Kunstwerke gibt, denen die Eigenschaft der organischen Struktur abgeht? Zunächst einmal scheint es so, daß der Satz, daß alle Kunstwerke diese Eigenschaft haben, der nach seiner Theorie ein analytischer Satz hätte sein sollen, doch nur ein (falscher) empirischer Satz ist. Es verhält sich hier ähnlich, wie wenn jemand geglaubt hätte, "über an einem Streifen erkennen zu können, bis er erkennen muß, daß es auch Tiger ohne Streifen gibt. Was eine Aussage darüber sein sollte, was der Begriff "Kunstwerk" bedeutet, erweist sich als Aussage darüber, was für Dinge Kunstwerke sind - eine Aussage zudem, die nicht (wie Osborne behauptet hatte) auf alle, sondern nur auf einige Kunstwerke zutrifft. (Osborne neigt mit seinem Programm der Realdefinition ohnehin zu einer Vermischung dieser beiden Arten von Aussagen.) Osborne hat also nicht gesagt, worauf die Klassifizierung in Kunst und Nicht-Kunst beruht, er sagt bestenfalls etwas über (einige, nicht alle) Dinge, die von ihm bereits - nach ungeklärten Kriterien - als Kunstwerke klassifiziert worden sind.

Aber selbst wenn es zuträfe, daß alle Kunstwerke die Eigenschaft der organischen Einheitlichkeit haben, wenn also Osbornes Generalisierung richtig gewesen wäre, so wäre damit noch nicht gesagt, ob dies ein analytischer oder ein synthetischer Satz ist. (Vielleicht ist es richtig, daß alle Junggesellen egozentrisch sind - dies folgt jedenfalls - im Gegensatz zu dem Umstand, daß sie unverheiratet sind - nicht schon aus der Bedeutung des Begriffs "Junggeselle".) Selbst wenn Osborne also eine richtige Theorie über Kunstwerke vorgetragen hätte, so

hätte er damit nicht zugleich auch etwas über die Bedeutung von "Kunstwerk" gesagt. Die Bedeutung des Kunstbegriffs ist schließlich nicht umstandslos durch empirisch zu erforschende Fakten determiniert und man kann sie durch die Untersuchung seiner Anwendungsfälle ebenso wenig finden, wie man durch astronomische Beobachtungen die Namen der Planeten entdecken kann.

Selbst wenn man aber (noch weitergehend) annimmt, daß der Satz, daß alle Kunstwerke die Eigenschaft der "organic unity" aufweisen, tatsächlich als ein analytischer Satz betrachtet werden kann, so erlischt seine Gültigkeit spätestens zu dem Zeitpunkt, an dem der neuartige und für Osbornes Theorie problematische Fall der Malerei von Pollock auftrat. Man kann sich das abermals an einer Analogie deutlich machen: Angenommen, man fände ein Metall, das in jeder Beziehung genauso wie Gold ist, nur mit dem Unterschied, daß es schwarz ist, dann könnte man entweder sagen, es sei kein Gold, man könnte aber auch sagen, es gäbe offenbar auch schwarzes Gold. Hier wird also eine Entscheidung nötig, die nicht allein aufgrund der beobachtbaren Fakten und der Definition des Begriffs "Gold" getroffen werden kann. Es gibt nämlich (noch) keine Regel, wie man den Begriff "Gold" in einem solchen unvorhergesehenen Fall verwenden muß. Man kann es zukünftig sowohl als notwendige Wahrheit, als auch als kontingentes Faktum ansehen, daß Gold gelb ist. Wenn man zuläßt, daß es auch Gold gibt, das nicht gelb ist, dann ist freilich die Eigenschaft der gelben Farbe in Zukunft in einer (Real-) Definition des Begriffs "Gold" nicht mehr verwendbar, und auch die vorher nicht falsifizierte empirische Generalisierung, daß Gold immer gelb ist, ist nicht länger aufrechtzuerhalten.

Vor einer ähnlichen Situation stand auch Osborne, als er mit den unerwarteten Kunstformen der Sechziger Jahre konfrontiert wurde. Ganz im Sinne einer Realdefinition glaubte er, er habe durch wissenschaftliche Untersuchung der bisher bekannten Kunstwerke das wesentliche Merkmal entdeckt, das eine zuverlässige Identifizierung erlaubt. Nun aber sieht er sich mit einem neuartigen Fall konfrontiert, vor dem seine Definition versagt. Anders als bei natürlichen Stoffen, wo unerwartete Neuentdeckungen (wie das fiktive schwarze Gold) selten sind, scheinen sich Kunstwerke aber dem Versuch einer Realdefinition auf extreme Weise zu entziehen, denn immer wieder, wenn man glaubt, das Wesen der Kunst gefunden zu haben, sieht man sich mit Kunstwerken konfrontiert, die nach den soeben gefundenen Erkenntnissen undenkbar wären.

Entweder kann man nun die gesamte mühsam erarbeitete Theorie fallen lassen und zugeben, daß man eine unberechtigte Generalisierung vorgenommen hat. Damit gibt man zu, daß sich die These, daß alle Kunstwerke eine bestimmte Eigenschaft gemeinsam haben, an der man sie (deshalb) erkennen kann, schlicht als falsch erwiesen hat. Damit erweist sich aber nicht nur die empirische Generalisierung als falsch, die (angeblich) universell vorhandene Eigenschaft ist nun auch nicht mehr für eine

Realdefinition verwendbar. Es ist hier zunächst unwesentlich, ob man annimmt, es habe sich nun erwiesen, daß die Bedeutung des Begriffs "Kunstwerk" auch schon vor dem Auftreten des neuartigen Falles (wie auch nachher) unabhängig vom dem theoretisch fixierten Kriterium verwendet worden ist. Aber ob man annimmt, die Bedeutung dieses Begriffs selbst sei durch eine Veränderung seiner Anwendungsbedingungen nunmehr verändert worden. Im ersten Falle mußte man sagen, "organic unity" sei schon vorher gar kein Kriterium des Kunstbegriffs, sondern nur ein Symptom gewesen. Im zweiten Falle müßte man sagen, dieses Merkmal sei zwar vorher wirklich ein Kriterium gewesen, nach der Veränderung des Begriffs sei es aber nur noch ein Symptom einer Teilmenge der Dinge, die mit dem (veränderten) Begriff bezeichnet werden. (1)

Wenn man jedoch angesichts von neuartigen, problematischen Fällen eine Definition nicht umstandslos fallenlassen möchte (und welcher Theoretiker möchte das schon), dann kann man nur noch versuchen, die Definition durch begriffliche Manipulationen zu retten. Wenn es nicht überzeugt, den problematischen Fall einfach aus der Klasse der Kunstwerke auszuschließen, dann bleibt nur die Möglichkeit übrig, die Bedeutung des Ausdrucks, der als Definiens vorgeschlagen wurde, so zu erweitern, daß der neue Fall eingeschlossen werden kann.

Eine solche Bedeutungserweiterung läuft aber darauf hinaus, die Verwendbarkeit des Definiens, in Osbornes Fall also des Ausdrucks "organic unity", von der Verwendbarkeit des Kunstbegriffs abhängig zu machen. Die Verwendung (bzw. Nicht-Verwendung) dieses Ausdrucks richtet sich nunmehr zunehmend nur noch danach, ob der Begriff "Kunstwerk" verwendet (bzw. nicht verwendet) wird. Damit wird die ursprüngliche Intention, eine Bedingung für die Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" zu finden, natürlich in ihr genaues Gegenteil verkehrt. Der Ausdruck "organic unity" wird immer mehr zu einem leeren Synonym des Ausdrucks, den er doch definieren sollte. Er bezeichnet nicht länger eine unabhängig feststellbare Eigenschaft, die - empirisch überprüfbar - bei allen Kunstwerken zu finden ist, sondern fungiert nur noch als ein nichtssagender Name für sie.

Der Versuch, die Bedeutung des Definiens künstlich so zu verschieben, daß er mit dem Begriff "Kunstwerk" koextensiv bleibt, kann also nur Erfolg haben um den Preis fortschreitenden Sinnverlustes. Die These, daß alle Kunstwerke die Eigenschaft der organischen Einheitlichkeit aufweisen, wird auf diese Weise zwar gerettet, aber wiederum nur "per definitionem": die Bedeutung des Definiens wird so festgelegt, daß sie analytisch wahr bleibt. Auch Osborne kann sich der Versuchung, so zu verfahren, nicht immer erwehren:

"The most acute problem which the principle of organic unity has created in modern times has been the difficulty of so defining it that it will apply only to works of fine art and other aesthetic objects, such differentiating them from non-aesthetic objects of

attention." (2)

Dieses Problem stellt sich freilich nur dem, der mit seiner These, daß alle Kunstwerke die Eigenschaft der "organic unity" haben, um jeden Preis Recht behalten will, denn die These, die auf diese Weise gerettet werden soll, wird durch dieses Rettungsmanöver immer inhaltsloser, und in demselben Maße wird es immer uninteressanter, sie aufrechtzuerhalten.

An derselben Stelle, an der Osborne die Unbrauchbarkeit seines Identifizierungskriteriums zugibt, sagt er folgendes:

"The principle of organic unity was still I believe, more valid and widespread for the art of the world up to the 19th, or a great deal of it."

Osborne seines historiographischen Fingers an Osborne mit dieser Behauptung nicht meinen, daß nur die Eigenschaft der "Organic Unity" zur Identifizierung der Kunst bis 19th verwendet werden kann, denn wenn von auch Dinge, als Kunstwerke identifiziert werden, denen diese Eigenschaft abgeht, dann darf sich die Identifizierung auch jener älteren Werke nicht auf dieses Merkmal stützen. Es kann sich höchstens um eine Eigenschaft handeln, die kontingenterweise bei vielen (oder vielleicht sogar bei allen) von diesen älteren Werken vorkommt. Der "Wert" und die "Relevanz" des "Principles" der organischen Einheitlichkeit wie er es jetzt versteht, scheint aber nicht allein darin zu liegen, eine Information über kontingente Sachverhalte zu geben. Es ist deshalb an dieser Stelle daran zu erinnern, daß die Eigenschaft der "organic unity" ja ursprünglich auch nicht nur als Identifizierungs-, sondern zugleich auch als Bewertungskriterium dienen sollte. Wenn diese Eigenschaft also schon nicht zur Identifizierung von Kunstwerken taugt, dann kann man sie doch immerhin noch als Bewertungsmaßstab verwenden. Wenn das zutrifft, dann bleibt von Osbornes Theorie am Ende also nurmehr der Vorschlag übrig, man solle den künstlerischen Wert von Kunstwerken ausschließlich am Maßstab ihrer formalen Struktur bemessen.

Der Versuch, diesen Bewertungsmaßstab zu propagieren, wurde aber von Anfang an verbunden mit dem Versuch, eine Definition zu formulieren, die angeben soll, was überhaupt ein Kunstwerk ist und was nicht. Osborne war von vornherein klar, daß das Merkmal, das er zur Definition eines Kunstwerks verwenden wollte, zugleich das Merkmal eines guten Kunstwerks sein sollte. (2) Die Eigenschaft der Einheitlichkeit, aufgrund deren graduell Vorhandensein man (angeblich) die Qualität eines Kunstwerks beurteilt, soll nach seiner Theorie dieselbe Eigenschaft sein, an der man Kunstwerke allererst als solche erkennt und von allen anderen Dingen unterscheidet. Dieses theoretische Junktim von Identifizierung und Bewertung läuft aber nur darauf hinaus, diejenigen Dinge, die (an diesem Maßstab gemessen) geringen oder gar keinen Wert haben, gar nicht erst als Kunstwerke anzuerkennen. Osborne sagt selbst über sein Kriterium der organischen Einheitlichkeit:

"It would discriminate a beautiful from an un-beautiful work of art - or as we should prefer to say, a work of art from a construct which unsuccessfully masquerades as a work of art." (3)

Ein Kunstwerk, das nach Osbornes Theorie "unschön"

ist, weil es keine organische Form aufweist, ist für ihn also nicht etwa ein schlechtes Kunstwerk, sondern überhaupt kein Kunstwerk. Es ist eher so etwas wie eine Fälschung: eine Imitation eines Kunstwerkes. Osborne suggeriert damit, daß nur die Dinge "wirklich" Kunstwerke sind, die er (Osborne) für künstlerisch wertvoll hält. Er argumentiert hier wie jemand, der behauptet, ein Auto, das nicht mindestens 210 kmh fahren könne, sei "gar kein Auto". Er benutzt das Wort "Kunstwerk" in einem lobenden Sinne und wendet es nur auf jene Dinge an, die ihm besonders wertvoll erscheinen. Er benutzt das Wort zur Bezeichnung einer einseitig ausgewählten Gruppe von Dingen, die er lobend hervorheben möchte.

Indem er diese Strategie mit der Definition des Wortes "Kunstwerk" verknüpft, erweckt er den Eindruck, als folge es schon aus der Bedeutung dieses Wortes selbst, daß es nur auf eine bestimmte (von ihm willkürlich herausgegriffene und positiv bewertete) Gruppe von Dingen anwendbar ist. Damit aber beschreibt er nicht die faktische Bedeutung des Begriffs, sondern versucht, sie in seinem Sinne zu verschieben. Er gibt nicht die allgemein akzeptierte Bedeutung des Begriffes wieder, sondern gibt ihm selbst eine Bedeutung. Er macht keine Feststellung darüber, wie man spricht, sondern propagiert eine bestimmte Weise zu sprechen. Osbornes Definition der Kunst erweist sich also als ein typischer Fall einer "Überredungsdefinition", wie sie von Stevenson charakterisiert worden ist. (4)

Wenn Osborne sich aufgrund seiner Definition geweigert hätte, die Gemälde von Pollock als Kunstwerke zu bezeichnen, (wozu er ja gezwungen gewesen wäre, wenn er sich an sie gehalten hätte), dann hätte er damit nicht nur eine Klassifizierung vorgenommen, die vom allgemein akzeptierten Gebrauch des Begriffs abweicht - er hätte damit vielmehr eine (getarnte) normative Aussage gemacht. Das wird schon deutlich aus den Ausdrücken, die er in diesem Fall zur Bezeichnung von Pollocks Bildern hätte verwenden müssen: Kunstwerke, denen die Eigenschaft der "organic unity" abgeht, bezeichnet er in seinen Büchern als "bogus art" (5) oder "pseudo-art" (6) und diejenigen, die solche Dinge herstellen, sind für ihn nicht die avantgardistischen Künstler, als die sie ausgegeben werden, sondern Scharlatane oder "fake moderns". (7)

Wenn Osborne sich also geweigert hätte, Pollocks Bilder als Kunstwerke anzuerkennen, und damit gezeigt hätte, daß es für ihn in der Tat eine notwendige Wahrheit ist, daß es kein Kunstwerk ohne die Eigenschaft der "organic unity" geben kann, dann hätte es nur prima facie so ausgesehen, als handle es sich dabei um eine analytische Wahrheit, die aus seiner Definition des Begriffs "Kunstwerk" abgeleitet ist. Hinter dieser These, die zunächst als analytisch notwendige Wahrheit erscheint, verbirgt sich nämlich eine andere Art einer a priori notwendigen Wahrheit, nämlich die einer normativen Setzung, die ja ebenso wenig durch empirische Fakten determiniert ist wie eine analytisch notwendige Wahrheit, die aus einer Definition folgt.

Der Satz, der für Osborne a priori wahr ist, ist letztendlich der, daß ein Gegenstand, der künstlerischen Wert hat, notwendigerweise die Eigenschaft der organischen Einheitlichkeit aufweisen muß. Diese Eigenschaft, die er an Kunstwerken so sehr schätzt, stellt er aber zugleich als das Kriterium dar, an dem sich eine überhaupt nur als solche anerkennen kann. Was Osborne im Sinne der Bewertung an einer Kunstwerk wesentlich erscheint, geriert in seinen Thesen, beruht auf einer Behauptung über das Wesen des Kunstwerks. Diese Behauptung über das Wesen des Kunstwerks ist eine formalistische Überlegung, beruht in einer schlichten, weil jeder Definition des Begriffs "Kunstwerk". Die Eigenschaft der "organic unity", an der er den Wert von Kunstwerken bemessen mochte, wird zu einer Bedingung, um der Klasse der Kunstwerke überhaupt zugehören zu können. Der Gesichtspunkt, unter dem man Kunstwerke bewertet, ist aber zunächst nur der Ausdruck einer bestimmten Einstellung oder eines bestimmten Interesses, das nicht jeder teilen muß, der bereit ist, dieselben Dingen als Kunstwerke zu klassifizieren.

Osbornes Definition wird natürlich nicht erst in dem Moment zu einer "persuasive Definition", wenn er sich weigert, bestimmte Kunstwerke, die ihm nicht zusagen, als Kunstwerke anzuerkennen. Sie ist von Anfang an persuasiv, auch wenn sie nicht zu extensionalen Abweichungen von der allgemein akzeptierten Klasse der Kunstwerke führt. Auch in diesem relativ problemlosen Fall hebt sie an den Mitgliedern dieser Klasse (deren Umfang unstrittig ist) einseitig ein bestimmtes Merkmal als "wesentlich" hervor. Man könnte nämlich, ohne über den Umfang des Begriffs verschiedener Meinung zu sein, auch ganz andere Definitionen formulieren. Dies wurde von den konkurrierenden traditionellen Kunsttheorien ja auch getan. Von derselben Extension ausgehend kann man ein Kunstwerk nicht nur mittels seiner formalen Eigenschaften definieren, sondern z.B. auch als "sinnliche Verkörperung eines Ideals", als "Abbild einer (wirklichen oder möglichen) Welt" etc. Jede dieser Definitionen ist insofern eine Überredungsdefinition, als sie jeweils einen bestimmten Aspekt als das "Wesen" des Kunstwerks aus gibt und damit suggeriert, daß Kunstwerke in erster Linie unter diesem Aspekt betrachtet werden sollen.

Daß Osbornes Definition von vornherein nur die irreführende Formulierung eines normativen Prinzips war, wird besonders in dem Moment deutlich, wo er mit ihr scheitert. Er muß nun zwar zugeben, daß man mit Hilfe des Merkmals der "organischen Einheitlichkeit" nicht erkennen kann, ob etwas ein Kunstwerk ist, weil es ja offensichtlich auch Kunstwerke gibt, denen dieses Merkmal abgeht. Gleichwohl kann er dieses Merkmal natürlich weiterhin als Bewertungskriterium benutzen. Das tut Osborne dann auch. In seinen Augen sind die bemalten Leinwände von Jackson Pollock zwar Kunstwerke, aber erbärmlich schlechte Kunstwerke. Osborne kann in ihnen kaum einen künstlerischen, sondern nur einen diagnostischen Wert für Psychotherapeuten erkennen. (8)

Die enge Verbindung der Frage nach der Identifikation mit der nach der Bewertung von Kunstwerken durchzieht Osbornes Schriften von Beginn an, da er ja annimmt, daß sie "logisch unvermeidlich"(1) ist. Dies begründet er zunächst damit, daß sich die Bewertung jeder beliebigen Kategorie von Dingen stets nur auf jene Merkmale stützen kann, aufgrund derer sie der betreffenden Kategorie zugeordnet werden. Ein gutes Exemplar einer bestimmten Klasse von Dingen kann in seinen Augen nur ein solches sein, das die definierenden Merkmale dieser Klasse von Dingen in besonders hohem Maße aufweist.(2)

Daß diese Auffassung zumindest keine generelle Gültigkeit haben kann, wird schon deutlich, wenn man sich eines jener in diesem Zusammenhang immer wieder gern gewählten Beispiele aus der Botanik anschaut. Die Kriterien, nach denen beispielsweise eine bestimmte Frucht als Apfel klassifiziert werden kann, sind offenkundig nicht zwangsläufig auch die, aufgrund derer man ein Exemplar dieser Gattung als gut beurteilt. Man kann also keinesfalls unterstellen, daß die Merkmale, nach denen man einzelne Exemplare einer bestimmten Klasse von Dingen bewertet, notwendigerweise immer dieselben Merkmale sind, an denen man auch die Zugehörigkeit zu dieser Klasse erkennt.

Obwohl Osborne dies später selbst eingesehen hat(3), glaubt er trotzdem weiterhin behaupten zu können, daß jede Bewertung zumindest insofern eine Definition der Klasse von Dingen voraussetzt, der der jeweils bewertete Gegenstand angehört, als jede Bewertung einen Bezug auf eine Vergleichsklasse impliziert.

"The evaluation of works of art, as of other things, requires a (definable) concept of a descriptive class within which they are compared."(4)

Osborne hat hierbei nur jene Art von Bewertung im Auge, bei der das Wort "gut" attributiv verwendet wird, und die die logische Form "Das ist ein gutes X" hat, wobei "X" zunächst einmal nur - rein deskriptiv - die Klasse der Dinge bezeichnet, innerhalb derer der bewertete Gegenstand nach bestimmten Kriterien eingestuft wird.

"Whenever we evaluate anything at all, when, however vaguely, we call a thing "good", we give that thing a site and a situation as a member of a descriptive class of things and we apply to it a standard which is in principle applicable to all other members of the descriptive class to which we assign it."(5)

Osborne selbst gibt nun zu, daß die Kriterien, auf die sich eine derartige Bewertung stützt, nicht unbedingt dieselben, sondern in der Regel ganz andere sind als jene, an denen sich die Zugehörigkeit zu der jeweiligen Vergleichsklasse entscheidet. Er selbst führt zur Verdeutlichung dieses Umstandes die verschiedenen

Gesichtspunkte an, unter denen man z.B. Autos beurteilen kann. (6) Wenn jemand sagt "Das ist ein gutes Auto", so kann sich diese Bewertung auf verschiedene Merkmale (Sicherheit, Schnelligkeit, Komfort, Eleganz etc.) stützen, die nicht im geringsten für die Frage von Belang sind, ob es sich überhaupt um ein Auto handelt. Die Bewertung von Autos muß also keineswegs auf Eigenschaften beruhen, die man nur Autos und nichts anderem beschreiben kann, sie kann ebenso gut auf Merkmale beruhen, die man auch bei Dingen findet, die nicht der betreffenden Vergleichsklasse angehören. Solche Merkmale nennt Osborne "ancillary merits". (7)

Obwohl er die Möglichkeit einer solchen Bewertung aufgrund von "ancillary merits" einräumt, glaubt Osborne nach wie vor, daß es - zumindest in gewissen Fällen - außer diesen (sozusagen äußerlichen) Gesichtspunkten auch einen "genuinen" Bewertungsstandard geben kann, der sich auf ein Merkmal bezieht, das für die beurteilte Kategorie von Dingen spezifisch ist. Allerdings sieht er ein, daß dies nicht (wie er früher unterstellt hatte) bei jeder beliebigen Kategorie von Dingen so sein muß, sondern daß es sich höchstens bei zwei ganz speziellen Kategorien so verhalten kann, nämlich einerseits bei solchen, wo Dinge aufgrund einer bestimmten Funktion klassifiziert werden, die dann anschließend auch Gegenstand der Beurteilung dieser Dinge werden kann, und andererseits dort, wo Dinge aufgrund einer gewissen Annäherung an einen Idealtypus klassifiziert werden, der dann anschließend auch den Maßstab zur Einstufung innerhalb dieser Klasse abgeben kann. (8)

Nur in diesen beiden Fällen kann die These, daß sich aus der Definition von "X" zugleich auch ein Maßstab dafür ablesen läßt, was ein gutes X ist, auch nur prima facie eine gewisse Plausibilität beanspruchen. Und auch nur in diesen Fällen scheint es überhaupt einen Sinn zu haben, wenn man sagt, man könne etwas "rein als X" beurteilen. Um die Möglichkeit, dies mit Bezug auf Kunstwerke sagen zu können, ist es Osborne aber gerade zu tun.

Es ist ihm natürlich nicht entgangen, daß man auch Kunstwerke unter allen möglichen Gesichtspunkten beurteilen kann, unter denen man auch andere Dinge beurteilt. Man kann beispielsweise ein Gemälde positiv bewerten wegen der Perfektion, mit der darauf bestimmte Gegenstände abgebildet sind. Wenn man das tut, dann bewertet man das Gemälde - Osborne zufolge - allerdings nicht als Kunstwerk ("qua work of art") (9); man beurteilt in diesem Falle nicht seine "spezifisch künstlerische Qualität", denn die Eigenschaft, die hier beurteilt wird, findet sich nicht nur bei Kunstwerken, sondern auch bei anderen Dingen, etwa bei banalen Photographien. (10) Dasselbe gilt auch für das Merkmal der Expressivität, denn expressiv sind nicht nur (einige) Kunstwerke, sondern auch die Schreie gequälter Tiere etc. Alle derartigen Merkmale, die auch außerhalb der Kunst zu finden sind, sind in Osbornes Augen keine "genuinen" Qualitäten, sondern eben nur "ancillary

merits". (11)

Ob man Kunstwerke im Hinblick auf solche Gesichtspunkte beurteilen will, ist natürlich keine Frage der Logik, sondern des jeweiligen Interesses. Osborne kann also nur behaupten, daß auch eine andere Beurteilung von Kunstwerken, nämlich eine, die sich auf eine "spezifisch künstlerische Qualität" richtet, möglich (und nebenbei gesagt: empfehlenswert) ist. Wenn diese von ihm postulierte Art der Bewertung möglich ist, dann müßte sie sich allerdings tatsächlich auf eine Eigenschaft richten, die ausschließlich bei Kunstwerken zu finden ist und die außerdem (in graduellen Abstufungen) bei allen von ihnen zu finden sein muß, weil es sich ja in diesem Fall um jene Eigenschaft handelt, aufgrund derer sie allererst als Kunstwerke klassifiziert werden. Nur unter der Voraussetzung, daß man akzeptiert, daß sich die Bewertung von Kunstwerken ausschließlich auf eine "spezifisch künstlerische Qualität" stützen soll, wäre es also "inconsistent and confused" (12), sich auf Merkmale zu berufen, die auch Dinge aufzuweisen haben, die keine Kunstwerke sind.

Nach dem oben Gesagten läßt sich die von Osborne postulierte Bewertung von Kunstwerken "rein als solchen" aber nur begründen, wenn man annimmt, daß der Begriff "Kunstwerk" entweder eine Funktionsklasse oder aber einen Idealtypus bezeichnet. Osborne entscheidet sich hier für die erste Variante, ohne allerdings näher zu begründen, weshalb er die zweite ignoriert. Der Grund dafür ist wahrscheinlich der, daß eine Klassifikation im Hinblick auf einen Idealtypus von vornherein nur auf (umstrittenen) normativen Kriterien beruhen kann, während Osborne sich ja (wie auch aus den Zitaten hervorgeht) auf eine rein "deskriptive" Klassifizierung von Kunstwerken stützen möchte. (13)

Die spezifische Funktion, aufgrund derer ein Gegenstand als Kunstwerk klassifiziert und aufgrund derer auch seine Qualität als Kunstwerk bewertet werden kann, kann man Osborne zufolge als die Funktion bestimmen, der "ästhetischen Wahrnehmung" zu dienen. Er definiert das Kunstwerk nun als "artifact designed for or serving the purpose of aesthetic percipience" (14). Da Osborne unterstellt, daß der Begriff "Kunstwerk" stets mit derselben Bedeutung verwendet wird, sowohl wenn er zur Identifizierung eines Gegenstandes, als auch wenn er als Teil der Bezeichnung eines bestimmten Bewertungsmaßstabes verwendet wird, glaubt er aus seiner Definition das gesuchte Bewertungskriterium analytisch ableiten zu können: es ist dies einfach der Grad der Effektivität, mit dem die in der Definition genannte Funktion erfüllt wird. Damit ergibt sich eine instrumentelle Auffassung vom Kunstwerk, wonach es sich um einen Gegenstand handelt, der einer besonderen Art von Wahrnehmung dient und dessen "spezifisch künstlerischer Wert" danach zu beurteilen ist, in wie weit er zu diesem Zwecke zu gebrauchen ist.

Es ist in diesem Zusammenhang überflüssig, abermals nachzuweisen, daß auch Osbornes neue Definition sich

den bekannten Vorwürfe aussetzt, sie sei vage, unüberprüfbar oder trivial, oder sie enthalte Bedingungen, die - wenn sie konkretisiert werden können - eben wieder einmal zu eng und/oder zu weit sind. (Osborne würde den Ausdruck "ästhetische Wahrnehmung", der im Definitionsvorkommt, natürlich so konkretisieren, daß er sich nur auf die ("synoptische") Wahrnehmung von organischer oder inorganischer Wahrnehmungsfeldern beziehen kann.)¹⁵ Schwieriger als diese schon durch solchen distinktionierten Schwierigkeiten ist in diesem Zusammenhang die Frage, ob es überhaupt notwendig ist, der von Osborne für zureichend haltbare Zusammenhang zwischen der Identifikation und der Bewertung von Kunstwerken zu konstruieren, denn Osbornes neue (funktionale) Definition ergibt sich ja nur aus dem Bestreben, einen solchen Zusammenhang herzustellen, und dieses Bestreben ergibt sich wiederum allein aus der Überzeugung, es müsse eine Bewertung von Kunstwerken "rein als solcher" geben. Weil er dies plausibel machen will, unterstellt Osborne immer wieder, daß die Aussage, etwas sei ein gutes X, eigentlich nur bedeuten kann, es sei gut als X. Nur wenn man dies unterstellt, kann es einleuchtend scheinen, wenn er etwa schreibt:

"In all evaluation, whenever something is appraised, the subject of appraisal is assessed under a description involving a concept of what it is to be a thing of that kind. And aesthetic evaluation can claim no exception from this."¹⁶

Allein aus der Tatsache, daß es sprachlich möglich ist, den Ausdruck "etwas rein als Kunstwerk bewerten" zu bilden, folgt aber keineswegs, daß dieser Ausdruck auch einen explizierbaren Sinn hat, und es folgt schon gar nicht, daß sich dieser Sinn umstandslos jedem erschließt, der fähig ist, das Wort "Kunstwerk" in seinem deskriptiven, klassifikatorischen Sinn zu verstehen. (Es hat ja schließlich auch keinen erkennbaren Sinn, wenn man fordert, man solle Autos "rein als Autos" beurteilen.) Was es bedeutet, etwas "als X" zu bewerten, hängt auch ohnehin offenbar nie allein davon ab, aufgrund welcher Kriterien etwas als X klassifiziert wird, noch nicht einmal in den Fällen, wo es sich um eine Klassifizierung aufgrund einer eindeutigen Funktion handelt. (Bei Kunstwerken ist darüber hinaus auch noch sehr zweifelhaft, ob man sie überhaupt aufgrund der von Osborne genannten Funktion als solche klassifizieren kann).

Wenn man weiß, was ein Kunstwerk ist, weiß man offensichtlich noch nicht unbedingt, was es bedeutet, ein Kunstwerk als solches zu bewerten. Es ist vielmehr so, daß Osborne einfach per definitionem festlegt, "was es heißt, ein Kunstwerk zu sein", um daraus einen bestimmten Bewertungsmaßstab ableiten zu können. Der Bewertungsmaßstab ergibt sich nicht einfach aus der (bei jedermann vorauszusetzenden) Kenntnis der definierenden Eigenschaften einer bestimmten empirischen Klasse von Dingen, es werden vielmehr umgekehrt die Eigenschaften, auf die sich die Bewertung dieser Dinge stützen soll, als definierende Eigenschaften dieser Klasse festgelegt. Um eine bestimmte Werteigenschaft als "spezifisch

künstlerisch" ausweisen zu können, wird sie einfach zu einem Identifizierungskriterium für Kunstwerke umgedeutet. Wenn Osborne den Wert von Kunstwerken darin sieht, daß sie eine bestimmte Funktion erfüllen, und wenn er dies als eine "spezifisch künstlerische Qualität" behaupten will, dann muß er schon die bloße Zugehörigkeit zur Klasse der Kunstwerke an die Bedingung knüpfen, eben diese Funktion erfüllen zu können.

Auf diese Weise wird natürlich nicht sichergestellt, daß sich die Bewertung von Kunstwerken auf ein Merkmal stützt, das als das (deskriptive) Spezifikum dieser Klasse von Dingen bekannt ist, es wird vielmehr eine Definition formuliert, die nur solche Dinge zu dieser Klasse zuläßt, die das Merkmal aufweisen, auf das sich ihre Bewertung stützen soll. Der Maßstab der Bewertung ergibt sich nicht einfach aus der neutralen und unschuldigen Klassifikation, sondern infiziert diese umgekehrt mit einem normativen Prinzip. Dies kann letzten Endes nur dazu führen, einseitige und willkürliche Klassifikationen vorzunehmen, die keine allgemeine Geltung mehr besprechen können. Dies wird klar, wenn man sich vorstellt, was etwa Tolstoy unter der Bewertung eines Gegenstandes "als Kunstwerk" verstehen würde. Er würde darunter eben nicht verstehen, daß er im Hinblick auf seine formale Struktur beurteilt wird, sondern im Hinblick darauf, ob er die Massen emotional zu ergreifen vermag. Da aber beide Hinsichten mit dem Anspruch auftreten, das "spezifisch Künstlerische", bzw. das Kunstwerk "als Kunstwerk" zu beurteilen, muß in beiden Fällen eine jeweils verschiedene Bedeutung des Begriffs "Kunstwerk" in Anspruch genommen werden, aufgrund derer dann zwangsläufig auch jeweils verschiedene und unvereinbare Klassifikationen vorgenommen werden müssen.

Außer der Konsequenz, einseitige Klassifizierungen (aufgrund normativer Prinzipien) vornehmen zu müssen, hat das Postulat, es müsse eine "spezifisch künstlerische Qualität" geben, auf die sich eine Bewertung von Kunstwerken "rein als solche" stützen kann, außerdem zur Folge, daß bei einer solchen Bewertungsweise jedes einzelne Kunstwerk nur noch als Träger ein und derselben Qualität erscheinen kann, die man bei allen anderen Kunstwerken auch findet, und daß alle Kunstwerke nur noch als uniforme, lediglich quantitativ abgestufte Manifestationen derselben Qualität erscheinen können. Eine solche Bewertung ist natürlich extrem einäugig und schematisch. Es gibt freilich keinen logischen Grund, warum eine derartig sture Einstufung von Kunstwerken nicht möglich wäre. Andererseits gibt es aber - im Gegensatz zu Osbornes Meinung - auch keinen logischen Grund, warum eine solche Bewertungsweise zwingend erforderlich wäre, bzw. warum sie die einzig mögliche Methode einer begründeten Kunstkritik sein soll. (17)

Der enge Zusammenhang zwischen den Identifikations- und Bewertungskriterien von Kunstwerken ist logisch also keineswegs so "unvermeidlich" wie Osborne glaubt. Und da die Konstruktion eines solchen Zusammenhangs offenbar nur dazu führt, persuasive Definitionen zu

formulieren und sich auf ein äußerst starres Beurteilungsschema zu verpflichten, spricht zunächst einmal nichts dagegen, sondern alles dafür, diesen Zusammenhang aufzulösen und die Frage danach, wie Kunstwerke bewertet werden, unabhängig von der Frage zu betrachten, wie man sie als solche erkennen kann.

Wie am Beispiel der Theorie von Osborne gezeigt werden sollte, verstrickt sich die traditionelle Kunsttheorie in unlösbare Aporien, die sich letztlich aus der essentialistischen Grundprämisse ergeben, daß die Bedingung der Möglichkeit, bestimmte Dinge als Kunstwerke zu klassifizieren, darin besteht, daß alle diese Dinge gemeinsame Eigenschaften haben, auf der diese Klassifikation beruht. Um heraus zu finden, welches diese "wesentlichen" Eigenschaften sind, aufgrund derer Kunstwerke als eine distinkte Klasse von Dingen abgrenzbar sind, ist die traditionelle Theorie also gezwungen, Generalisierungen bezüglich dieser Dinge zu formulieren.

Dabei entsteht schon bei Beginn die Übermächtige Versuchung für den Theoretiker, seine normativen Auffassungen über den Wert von Kunstwerken (bewußt oder unbewußt) in Aussagen über deren wesentliche Eigenschaften zu transformieren, oder von vornherein nur eine bestimmte Auswahl von Dingen in Betracht zu ziehen, so daß seine Untersuchung nur noch dazu führen kann, als die *differentia specifica* von Kunstwerken dasjenige Merkmal zu präsentieren, das er schon bei der anfänglichen Abgrenzung der zu untersuchenden Dinge in Anspruch genommen hat. Beide Vorgehensweisen schließen sich natürlich nicht aus, sondern sind geeignet, sich zu ergänzen. Sie führen aber beide dazu, die Verwendung des Kunstbegriffs an einseitig festgelegte Bedingungen zu knüpfen, nämlich jene, die der jeweilige Theoretiker favorisiert. Daß dies nicht die Kriterien sind, auf der die allgemein akzeptierte Verwendung des Kunstbegriffs beruht, zeigt sich spätestens dann, wenn sich aufgrund solcher Theorien Klassifizierungen ergeben, die nicht mehr mit jenen übereinstimmen, die sich aus der faktisch beobachtbaren Verwendung des Kunstbegriffs ergeben.

Eine generalisierende Aussage über die wesentlichen Merkmale von Kunstwerken kann natürlich nicht sonderlich überzeugen, wenn sie sich erkennbar nur auf eine einseitig und willkürlich abgegrenzte Klasse von Dingen bezieht. Glaubwürdig können solche generalisierenden Aussagen nur dann sein, wenn sie auf Klassifizierungen beruhen, die mit den Klassifizierungen vereinbar sind, die sich aus dem allgemein akzeptierten Gebrauch des Begriffs "Kunstwerk" ergeben, und nicht von vornherein in erkennbarem Widerspruch dazu stehen. So betont beispielsweise auch Osborne selbst, daß sich seine Untersuchung auf die Klasse jener Dinge zu richten hat, die "according to our linguistic conventions" (1) als Kunstwerke bezeichnet werden.

Nun entsteht das Problem, daß nicht immer klar ersichtlich ist, worin dieser allgemein akzeptierte Gebrauch des Kunstbegriffes besteht und zu welchen Klassifizierungen er führt. Welche Dinge zur Klasse der Kunstwerke hinzugehören und welche nicht, ist zumindest

an den Rändern dieser Klasse häufig sehr umstritten. Die Grenzen des Gebietes, auf das sich eine (generalisierende) Kunsttheorie zu beziehen hat, sind offenbar äußerst vage, so daß es immer wieder zweifelhaft erscheint, welche Phänomene eine solche Theorie noch berücksichtigen muß und welche nicht. Schon dieser Umstand zwingt den Theoretiker bis zu einem gewissen Grade willkürliche Grenzen zu ziehen.

Aber nicht nur die eigentlich unsharp Begrenzung des Untersuchungsgebietes läßt die Möglichkeit sinnvoller Verallgemeinerungen zweifelhaft erscheinen, sondern viel mehr noch der Umstand, daß sich die Grenzen dieses Gebietes - offenbar unvorhersehbar - immer wieder verschieben. Auch wenn man sich bemüht, persuasive Definitionen zu vermeiden und sich auf rein deskriptive, empirisch überprüfbare Aussagen beschränkt, kommt man mit den generalisierenden Hypothesen, die man aufstellt, offenbar unweigerlich immer wieder in die Situation, mit neuartigen Fällen konfrontiert zu werden, auf die diese Hypothesen nicht mehr zutreffen.

Die traditionelle Theorie verstand ihre Sätze aber in der Regel gar nicht im Sinne von Aussagen über kontingente Sachverhalte. Ihr ging es gar nicht in erster Linie um empirische Hypothesen, die sich beim Auftreten neuartiger Fälle schlicht als falsch erweisen. Ihr essentialistisches Selbstverständnis verpflichtete sie vielmehr dazu, nicht die akzidentellen und kontingenten Eigenschaften von Kunstwerken zu erforschen, sondern ihre "wesentlichen" Eigenschaften, also diejenigen, die einen Gegenstand überhaupt erst zum Kunstwerk machen. Letzteres sagt in ontologisierender Sprache aber nichts anderes als daß es der traditionellen Theorie darum ging, die (notwendigen und hinreichenden) Bedingungen der Verwendung des Kunstbegriffs festzustellen. Die zentralen Sätze der traditionellen Theorie müssen daher den Anspruch erheben, (analytisch-) notwendige Wahrheiten zu sein. Wenn eine solche Theorie glaubt, die wesentlichen Eigenschaften von Kunstwerken erkannt zu haben, so ist also nicht damit zu rechnen, daß sie die (Real-) Definition des Kunstwerks, in der sie regelmäßig kulminiert, angesichts eines neuartigen Falles einfach widerstandslos fallenläßt.

Jede traditionelle Theorie hat daher zunächst einmal die Tendenz, neue, problematische Fälle aus der Klasse der Kunstwerke auszuschließen. Auf die Dauer kann sich allerdings keine Theorie weigern, Fälle, die nach der allgemein akzeptierten Klassifikation zu der von ihr untersuchten Klasse von Dingen gehören, zu ignorieren oder ihnen diese Zugehörigkeit abzusprechen. Wenn sie das tut, macht sie damit abermals nur deutlich, daß die Klassifikationskriterien, die sie angibt, nicht - bzw. nicht mehr - diejenigen sind, auf denen die faktische Klassifikation von Kunstwerken beruht. Die Bedingungen, die ein Gegenstand nach der problematisch gewordenen Theorie erfüllen muß, um als Kunstwerk bezeichnet zu werden, sind, obgleich sie vielleicht zu einem früheren Zeitpunkt tatsächlich verbindlich waren, offenbar nicht mehr in Kraft.

Wenn man nun trotzdem noch an der Definition festhält, die sich aufgrund der alten Theorie ergibt, dann verwandelt sie sich in eine persuasive Definition, sie beansucht sich ersichtlich nicht länger, diejenige Bedeutung des Kunstbegriffs anzugeben, die mit seinem faktischen Gebrauch vereinbar ist, sondern sie setzt nun selbst willkürlich Kriterien für die Verwendung dieses Begriffes fest, Kriterien, die zunächst einmal nur private Gültigkeit beanspruchen können, die aber mittels der Methode der persuasiven Definition als allgemeinverbindlich suggeriert werden. Die Theorie kann auf diese Weise natürlich nicht länger Auskunft über die Kriterien geben, auf denen die faktische Verwendung des Begriffs beruht, sondern kann nur noch dazu dienen, eine einseitige und dogmatisch verabsolutierte Auffassung von Kunst zu propagieren. Die generalisierend formulierten Aussagen, die eine solche Theorie enthält, beziehen sich nicht mehr auf die gesamte Klasse der Dinge, die tatsächlich als Kunstwerke klassifiziert werden, sondern dienen nur noch dazu, den mißliebigen Mitgliedern dieser Klasse ihre (faktische) Mitgliedschaft abzusprechen.

Man könnte natürlich auch den Geltungsbereich einer Theorie angesichts neuartiger Fälle auf eine Teilmenge der Kunstwerke einzuschränken. Dann wird es aber unmöglich, die Frage danach zu beantworten, was ein Kunstwerk zum Kunstwerk macht, denn die Theorie ist ja außerstande zu erklären, warum der neue, problematische Fall der Klasse der Kunstwerke zugerechnet wird. Das einzige, was die Theorie erklären kann, ist ja - im Gegenteil - vielmehr, warum der neue Fall eigentlich kein Kunstwerk sein dürfte.

Wenn ein für die Theorie neuartiger und problematischer Fall ausgeschlossen wird, dann kann man aber offensichtlich nicht länger den Anspruch erheben, daß die Theorie allgemein akzeptiert wird. Wenn er hingegen eingeschlossen wird, kann sie nicht länger auf die gesamte Klasse der Untersuchungsgegenstände verallgemeinert werden. Beides ist natürlich fatal und zwingt auf die Dauer dazu, die Theorie entweder fallenzulassen oder sie zu modifizieren.

Die naheliegendste Modifikation besteht in der beschriebenen Strategie, an der einmal gefundenen Definition zwar festzuhalten, aber die Bedeutung der Ausdrücke im Definiens so zu verschieben und zu erweitern, daß der neue Fall subsumiert werden kann. Dadurch aber wird die Theorie nur immer weiter trivialisiert, bis sie schließlich so nichtssagend ist, daß es völlig uninteressant wird, ob man sie noch aufrechterhält oder nicht. Letztendlich kann also auch auf diese Weise das Scheitern der Theorie nicht verhindert werden.

Nach allen Erfahrungen konnte es offenbar bislang keine der (generalisierenden) Theorien über Kunst vermeiden, mit der fatalen Situation konfrontiert zu werden, daß sich das Gebiet, über dem sie aufgebaut wurde, unvorhersehbar erweitert hat und nun Dinge mit

Eigenschaften einschließt, die man zuvor bei Exemplaren dieser Klasse für unmöglich gehalten hat. Die Erforschung dieser merkwürdigen Klasse von Dingen scheitert offenbar immer wieder daran, daß sich permanent die unvorhersehbarsten Mutationen vollziehen, die alle bis zu einem gewissen Punkt gewonnenen Erkenntnisse über ihre gemeinsamen Eigenschaften in Fall bringen, weil sich immer wieder erweist, daß das "W" anders ist, als man glaubte, das alle Exemplare gemein haben und daher für eine Definition der Klasse verwendet werden können, doch nur contingente Merkmale als einer Teil lassen sind.

Jede Theorie, die sich dem essentialistischen Programm verpflichtet weiß und das "Wesen" der Kunst enthüllen will, kommt also angesichts der immer wieder auftretenden neuartigen Fälle in folgendes Trilemma: Ihre - notwendigerweise generalisierenden - Aussagen erweisen sich entweder schlicht als (empirisch) falsch. Oder sie werden zu einem normativen Dogma verabsolutiert. Oder sie werden durch fortschreitende Bedeutungsausdehnungen trivial oder sinnlos.

Angesichts des fortwährenden Scheiterns der Bemühungen der traditionellen Kunsttheorie um eine Realdefinition äußerte sich etwa zur selben Zeit, als Osborne noch einmal versuchte, eine analytisch versierte Version dieser Konzeption zu begründen, auch zunehmend der Unmut von analytischen Philosophen an dieser Art von Kunsttheorie.

Wie gezeigt wurde, bemühte sich die gesamte traditionelle Ästhetik um "Generalisierungen" bezüglich der Eigenschaften und Qualitäten von Kunstwerken(1) und so kann man auch über den hier vorgestellten Vertreter dieser Richtung sagen: "Mr. Osborne is obsessed by generalization." (2) Da aber der Versuch, wahre Aussagen zu finden, die auf alle Kunstwerke zutreffen, immer wieder an einzelnen (besonders den jeweils neuartigen) Kunstwerken scheitert, bzw. diese generalisierenden Aussagen nur zu retten sind, indem sie entweder trivialisiert oder dogmatisiert werden, ist es naheliegend, die Probleme der traditionellen Kunsttheorien vor allem auf ihr notorisches "Streben nach Allgemeinheit" und "die verächtliche Haltung gegenüber dem Einzelfall" zurückzuführen, die Wittgenstein (wie einigen Philosophen schon damals bekannt war) als verderblich für die Philosophie überhaupt bezeichnet hatte. (3)

Eine Kritik in diesem Sinne wurde zunächst hauptsächlich von solchen analytischen Philosophen geäußert, die der Ästhetik fern standen und sie aus der Perspektive anderer philosophischer Disziplinen betrachteten. Publikumswirksam wurde diese Kritik, als 1954 eine Anthologie von (bereits zuvor publizierten) Aufsätzen erschien, die als die erste bedeutsame Proklamation analytischer Methoden in der Ästhetik gilt. (4) Eines der Hauptanliegen der darin vertretenen Autoren beschreibt der Herausgeber folgendermaßen:

"The essayists are constrained to warn against the pitfalls of generality." (5)

Die erste Welle der Kritik der analytischen Philosophie richtete sich also im wesentlichen gegen die offenbar irrationale Vorliebe der "traditionellen" Ästhetik für allgemeine Aussagen, die immer wieder dazu führte, Erkenntnisse, die man an einem mehr oder weniger begrenzten Kreis von Kunstwerken gesammelt hatte, ungebührlich zu generalisieren und ihre universelle Gültigkeit zu behaupten. Die Probleme der traditionellen Ästhetik schienen demnach ihre Wurzel darin zu haben, daß jeder Kunsttheoretiker sich zunächst in einem Teilgebiet der Kunst bewegt, in dem er zufällig zu Hause ist, dann aber die hybride Behauptung aufstellt, das, was er auf seinem kleinen Terrain aufgefunden gemacht habe, gelte für alle Kunst überhaupt. Wenn er sich dann Phänomenen konfrontiert sieht, die ihn befremden, verschließt er entweder vor ihnen die Augen oder er sucht, ihnen ihre Fremdheit zu nehmen, indem er sie seiner provinziellen Sichtweise assimiliert.

Die Kritik an solchen unberechtigten Generalisierungen ist natürlich keine Erfindung der analytischen Philosophie. (6) Ihre Kritik an der traditionellen Ästhetik lief aber auch nicht nur darauf hinaus, daß einige (oder sogar alle) ihrer Generalisierungen unberechtigt waren (andere aber im Prinzip richtig sein könnten). Es wurde vielmehr behauptet, daß die Behauptung, was generell gültig ist, von Ästhetik, aber nicht wohl von P, zu sein.

"What is aesthetic and hence not the particular to the general and is travelling in the wrong direction." (7)

Zur Stützung der (generalisierenden) These, daß es in Bezug auf Kunstwerke keine Generalisierungen geben könne, berief man sich auf die (ganz traditionelle) Generalisierung, daß alle Kunstwerk einmalig sind: "Works of art are unique." (8)

Diese ziemlich diffuse Behauptung richtete sich allerdings nicht so sehr gegen den Versuch der traditionellen Ästhetik, mittels empirischer Generalisierungen zu einer Realdefinition eines Wertes zu kommen, sie wurde hauptsächlich dazu benutzt, die traditionelle (auch von Osborne geteilte) Theorie über die Bewertung von Kunstwerken in Frage zu stellen, wonach es sich hierbei nur um die kasuistische Anwendung von generellen Bewertungsstandards auf einzelne Fälle handeln kann. Bei einem Kunstwerk - so lautete der Einwand - ist man nicht an den Qualitäten interessiert, die es mit anderen teilt, und es ist absurd, zu fragen, ob es allgemeinen Regeln entspricht. Interessant ist vielmehr das jeweils Einmalige und Besondere, das nicht unter eine Regel zu bringen ist. Ein wesentliches Merkmal von Kunstwerken ist schließlich ihre Originalität. (9) Wenn es aber um die (jeweils "einmalige") Individualität der einzelnen Werke geht, dann scheint jede Art von Beurteilung sinnlos zu sein, die darin besteht, die einzelnen Werke nach den Gesetzen der deduktiven Logik unter ein allgemeines Prinzip zu subsumieren.

Wenn man aber die ästhetische Beurteilung von Kunstwerken - anders als die moralische Beurteilung menschlicher Handlungen - nicht nach dem Modell schlußfolgernder Argumentation verstehen kann, dann scheint die einzig einleuchtende Alternative darin zu bestehen, die ästhetische Beurteilung und die Gründe, die dafür gegeben werden, nicht logisch, sondern psychologisch zu deuten. Die Kunstkritik wird dann nicht mehr verstanden als eine Beweisführung, die auf syllogistischen Deduktionen beruht, sondern als interpretierende Beschreibung, die - ähnlich der Interpretation eines Musikstückes durch einen Pianisten (10) - eine bestimmte Wahrnehmungsweise des jeweils einzelnen Kunstwerkes eröffnet, eine Wahrnehmungsweise, die dann zu einer (positiven oder negativen) gefühlsmäßigen Reaktion führt, die allein der ästhetischen Beurteilung des Werkes zugrundeliegt. So gesehen ist die Kunstkritik in erster Linie darauf gerichtet, mentale Erlebnisse

hervorzurufen. Ihr Ziel ist die (angemessene) ästhetische Wahrnehmung des individuellen und besondern Werkes und ihr Zweck ist erfüllt, wenn sie eine ästhetische Erfahrung ermöglicht, die sich in einem ästhetischen Urteil artikulieren kann. Die Kunstkritik gibt uns demnach im wesentlichen "directions for perceiving" (11), sie leitet die Wahrnehmung und führt zu der ästhetischen Erfahrung des jeweils besondern Werkes, die als die ausschließliche Basis der ästhetischen Beurteilung dieses Werkes angesehen werden muß. Die Bewertung eines Kunstwerks kann nur auf der unmittelbaren sinnlichen Wahrnehmung und Erfahrung des konkreten Werkes beruhen, sie ergibt sich nicht aus rationaler Erkenntnis bzw. aufgrund des Nachweises, daß dieses Werk gewissen Standards entspricht. (12)

Ob diese psychologische Erklärung der Kunstkritik einleuchtend ist oder nicht, ist an dieser Stelle unwichtig; sie widerlegt nämlich überhaupt nicht die Möglichkeit generalisierender Prinzipien. Daß die Beurteilung von Kunstwerken (in dem skizzierten Sinne) auf gewissen psychischen Vorkommnissen beruht, ist durchaus vereinbar damit, daß man die Wahrnehmungsweise, die in einem Fall angemessen erscheint, bei gleichartigen bzw. hinreichend ähnlichen Fällen ebenfalls als adäquat ansieht. Damit aber nimmt man schon eine Maxime der Universalisierung in Anspruch, nämlich die, gleiche (oder hinreichend ähnliche) Fälle gleich zu behandeln. Die Weigerung, einen bestimmten Fall genauso zu behandeln wie einen anderen, würde man ja damit begründen, daß er in wichtiger Hinsicht verschieden ist.

Das Prinzip der Verallgemeinerbarkeit von Werturteilen (sozusagen ein axiologisches Gerechtigkeitsgebot), das offenbar eine logisch konsistente Bewertung erst möglich macht, ist also durch den Hinweis auf die "Einmaligkeit" von Kunstwerken als solches noch nicht kompromittiert. Die eigentlich kontroverse Frage ist nur die, welches (unter dem jeweiligen Gesichtspunkt) gleiche oder hinreichende ähnliche Fälle sind und welche nicht.

Die Ablehnung von Generalisierungen in der Ästhetik scheint denn auch hauptsächlich auf dem Eindruck zu beruhen, daß in der traditionellen Kunsttheorie zu häufig versucht wurde, zu viele Dinge unter ein-und-demselben Standard zu beurteilen, obwohl sie eben nicht hinreichend ähnlich sind. Das ist aber keine Kritik an Generalisierungen, sondern eine Kritik an unberechtigten Generalisierungen. Wenn man Verallgemeinerungen im allgemeinen ablehnt, dann verwechselt man wahrscheinlich nur das Allgemeine im Sinne des Nicht-Singulären mit dem Allgemeinen im Sinne des Unspezifischen.

Die Kritik an überzogenen Generalisierungen richtet sich außerdem nur gegen die traditionelle These, daß die Bewertung von Kunstwerken sich genereller Maßstäbe zu bedienen habe. Daß es empirische Generalisierungen geben könnte, die die gesamte Klasse der Kunstwerke umfassen, ist damit noch nicht widerlegt. Aussagen über gemeinsame Eigenschaften aller Kunstwerke scheinen aber

- solange keine Alternative sichtbar ist - unumgänglich zu sein, um erklären zu können, daß man den Kunstbegriff überhaupt verwenden kann. Das Argument von der "Einmaligkeit" führt aus den Schwierigkeiten mit der Definition des Kunstbegriffs also soweit noch nicht heraus.

Es gibt aber noch ein weiteres Argument, das zeigen soll, daß die "Einmaligkeit" von Kunstwerken verhindert, gegen liegende Analogien über sie zu sprechen. Daß etwas "einmalig" sei, kann man zunächst einmal von jedem numerisch distinkten Gegenstand sagen. In diesem Sinne ist auch jeder Regentropfen einmalig, obwohl es unzählige davon gibt, die völlig gleich sind. Wenn man jedoch von einem Kunstwerk sagt, es sei einmalig, dann ist damit etwas anderes gemeint, nämlich, daß es keine zwei numerisch verschiedenen, qualitativ gleichwohl aber ununterscheidbaren Kunstwerke geben kann. (13) In einem solchen Fall wäre entweder eines von beiden kein Kunstwerk! (sondern wahrscheinlich eine Fälschung), oder über es handelt sich um dasselbe Kunstwerk, das nur in mehreren Exemplaren existiert (wie bei Druckgraphiken, Skulpturen etc.). Macdonald meint hiermit:

"This is not a mysterious fact about works of art, but follows, I think, from the way we use the term 'work of art'." (14)

Strawson hat hierzu später bemerkt, der von Macdonald beobachtete Sachverhalt bestünde überall dort, wo einzelne Dinge als Exemplare ("token") ein- und desselben Typs ("type") angesehen werden können. (15) Er meint, bei Kunstwerken gäbe es darüber hinaus noch "a further kind of uniqueness". (16) Sie besteht seiner Meinung nach darin, daß Kunstwerke bezüglich aller ihrer "ästhetisch relevanten" Eigenschaften einmalig sind.

"There could not be two different works of art which were indistinguishable in all respects relevant to their aesthetic appraisal." (17)

Dies ist allerdings weniger eine "weitere Art von Einmaligkeit", die zu der eines "type" noch hinzukommt, sondern nur die Spezifizierung des Aspektes, im Hinblick auf den Kunstwerke als "type" identifiziert werden können. (Verschiedene sprachliche Äußerungen - um ein anderes Beispiel zu geben - können in grammatischer Hinsicht als ein und derselbe Satz gelten, in phonetischer Hinsicht jedoch ganz verschiedenen Kategorien angehören.) Strawson unterstellt mit seiner These lediglich, daß das Identitätskriterium für Kunstwerke in ihren ästhetischen Eigenschaften zu suchen sei. Daß diese Unterstellung höchst fragwürdig ist, spielt hier (noch) keine Rolle, es kommt nur darauf an, daß Strawsons Überlegung darauf hinausläuft, ein Identitätskriterium für Kunstwerke zu formulieren, nicht aber ein Identifizierungskriterium.

Strawson sagt also nur etwas darüber, wie (seiner Meinung nach) die Identität eines Kunstwerks festgestellt werden kann. Das hat aber weder Konsequenzen für die Frage, wie man feststellt, daß es sich um ein

Kunstwerk handelt, noch für die Frage, ob man generalisierende Aussagen über Kunstwerke machen kann. Strawson selbst gibt zu, daß die Einmaligkeit, die er meint, kein Hinderungsgrund ist, auf viele "einmalige" Fälle dieselben allgemeinen Prädikate anzuwenden, z.B. Gattungs- oder Stilbezeichnungen oder Prädikate, die ästhetische Eigenschaften bezeichnen. (18) Da jedes Kunstwerk (per definitionem) aber verschieden aussieht muß, ist es immerhin unmöglich, daß eine Beschreibung in rein deskriptiven, nicht-ästhetischen Termini auf mehrere Kunstwerke zutrifft. Daher kann man in solchen Termini auch keine Kriterien für ein gutes Kunstwerk angeben. (19)

Ob diese These zutrifft, wird später noch zu erörtern sein - jedenfalls ist sie kein triftiger Einwand gegen eine Theorie wie Osborne sie vertritt. Daß Kunstwerke in dem von Strawson und Macdonald erläuterten Sinne einmalig sind, hat nämlich auch Osborne selbst schon bemerkt. Er sieht diesen Umstand jedoch - ganz zu Recht - keineswegs als Hinderungsgrund an, auf mehrere oder sogar alle Kunstwerke generelle Prädikate (wie z.B. "organic unity") anzuwenden. (20)

Die zuletzt untersuchte Version des Arguments, daß Kunstwerke einmalig sind, kann also bestenfalls etwas zu der Frage beitragen, wie einzelne Kunstwerke individuiert werden, d.h. wie man die Identität eines bestimmten Werkes erkennen und wiedererkennen kann. So kann man aber nur hoffen, besser zu verstehen wie singuläre Termini verwendet werden, die Kunstwerke bezeichnen (etwa "Die Nike von Samothrake"). Aufschluß über die Verwendung des Kunstbegriffs selbst ist mit dieser Überlegung also nicht zu gewinnen. Das Ausgangsproblem, an dem die traditionelle Kunsttheorie immer wieder scheiterte, ist also immer noch ungelöst. Bezüglich der Frage, wie es möglich ist, daß man auf alle diese (einmaligen, individuellen und jeweils besonderen) Dinge denselben Begriff, nämlich den Begriff "Kunstwerk" verwenden kann, gibt noch immer keine einleuchtende Alternative zu der traditionellen Auffassung, wonach dies nur möglich ist, wenn alle Dinge, die unter diesen Begriff fallen, eine gemeinsame Eigenschaft haben. Und solange keine Alternative zu dieser Auffassung gezeigt werden kann, muß man annehmen, daß man diese gemeinsame Eigenschaft nur noch nicht gefunden hat.

Der einflußreichste Kritiker des traditionellen Dogmas, daß die Klassifikation von Kunstwerken nur darauf beruhen kann, daß alle Dinge, die unter diesen Begriff fallen, eine gemeinsame Eigenschaft haben müssen, war Morris Weitz. Seine Kritik fiel vermutlich deshalb so heftig aus, weil er ein Begonnener ist. Er selbst war nämlich ehemals fest von dem Dogma überzeugt, das er später um so schärfer kritisierte.

In seinem Buch "Philosophy of the Arts", das 1950 erschien, hatte er selbst noch die Auffassung vertreten, die Ästhetik müsse sich um eine Realdefinition der Kunst bemühen: "One of its central problems remains the definition of the nature of art". (1) Er schlug damals eine Definition vor, die derjenigen Ostbornes nicht unähnlich ist, er bemühte sich jedoch (wie auch Beardley), außer den formalen Aspekten von Kunstwerken auch ihre expressiven Qualitäten zu berücksichtigen.

"Every work of art ... is an organic complex, presented in a sensuous medium, which complex is composed of elements, their expressive characteristics and the relations obtaining among them. I hold that this is a real definition of art." (2)

In ihrer Besprechung des Buches von Weitz hat Margaret Macdonald ihm vorgeworfen, diese Definition sei wieder nur eine "leere Formel" und "ebenso metaphorisch wie die früherer Philosophen". (3) Ihre Kritik bemängelt aber nicht mehr nur, daß Weitz eine sinnlose Antwort auf eine Frage gegeben hat, die als solche durchaus sinnvoll ist. Sie behauptet vielmehr, daß die Frage, die Weitz (wie so viele andere vor ihm) beantworten wollte, selbst schon sinnlos ist. Und sie macht auch einen Vorschlag, für welche Fragen sich die Ästhetik stattdessen interessieren sollte.

"It is time to consider whether definitions and general theories are what is wanted in aesthetics. While works of art are not an indiscriminate collection neither do they constitute a class united by common properties. They are, perhaps, more like a family having different branches, though this, like any other analogy in philosophy must not be taken too seriously. ... What seems certain is that if aesthetics is to progress detailed examination of non-philosophical use of language about art must precede the short cut of philosophical generalisation." (4)

Weitz hat aber sowohl den Vergleich mit einer Familie als auch den Hinweis auf die "nicht-philosophische" Verwendung des Kunstbegriffs offenbar doch sehr ernst genommen, und vielleicht waren es (unter anderem) die hier zitierten Bemerkungen Macdonalds, die ihn veranlaßten, nach einer sechsjährigen Denkpause den folgenreichen Aufsatz mit dem Titel "The Role of Theory in Aesthetics" (5) zu veröffentlichen, der vom Ende der Siebziger Jahre aus betrachtet als "pretty certainly the single most widely-discussed essay in Anglo-Ameri-

can aesthetics of the past generation"(6) erscheint. Der Titel ist ein wenig irreführend, denn es geht in dem Aufsatz nicht um ästhetische Theorie im allgemeinen; Weitz möchte unter "Theorie" vielmehr nur die traditionelle Konzeption der Realdefinition verstanden wissen, also jene Art von Theorie für die diejenige Osbornes ein paradigmatisches Beispiel abgibt, und die er selbst ja zuvor vertreten hatte.

"Theory has been central in aesthetics and is still the preoccupation of the philosophy of art. Its main avowed concern remains the determination of the nature of art which can be formulated into a definition of it. It construes definition as the statement of the necessary and sufficient properties of what is being defined, where the statement purports to be a true or false claim about the essence of art, what characterizes and distinguishes it from everything else."(7)

Weitz möchte aber solchen Theorien nicht wieder nur die bekannten Vorwürfe entgegenhalten, die auch schon am Beispiel Osbornes demonstriert wurden, nämlich, daß sie zu eng oder zu weit, zirkulär, unüberprüfbar und pseudo-empirisch sind oder getarnte Versuche, die Bedeutung von Begriffen zu verändern.(8) Ihm geht es vielmehr darum, die fundamentale Ursache aufzudecken, die dafür verantwortlich ist, daß diese Theorien die aufgezählten Unzulänglichkeiten niemals überwinden können. Die These, die Weitz hierzu über zwanzig Jahre nach Erscheinen seines Essays noch aufrechterhält, ist folgende:

"All theories of art - past, present, and future - fail or are doomed to fail in their putative real definitions of art because they misconceive the concept of art."(9)

Jede Kunsttheorie, die das traditionelle Ziel der Realdefinition verfolgt, muß also deshalb scheitern, weil sie von falschen Vorstellungen über den Kunstbegriff ausgeht. Das ist in der Tat plausibel, denn es erwies sich ja am Beispiel von Osborne, daß er trotz all seiner theoretischen Bemühungen am Ende nicht erklären konnte, wie die faktische, allgemein akzeptierte Klassifikation von Kunstwerken vor sich geht. Die Frage, wie und warum man bestimmte Dinge als Kunstwerke bezeichnet, blieb ungeklärt, obwohl sie offenkundig die fundamentale Frage ist. Osborne konnte daher letztlich einfach nur voraussetzen, daß man eben faktisch Kunstwerke als solche klassifizieren kann. Was aber geschieht, wenn dies geschieht, blieb völlig unklar. Dies wurde spätestens deutlich, als Osborne Dinge als Kunstwerke bezeichnete, die nach seiner Theorie gar keine hätten sein können, ohne daß er angeben konnte, worauf sich die Klassifikation in diesem Falle stützt.

Die traditionelle Kunsttheorie bewegt sich also offenbar wirklich auf einem höchst ungewissen Terrain. Sie spricht über Dinge, von denen sie nicht einmal sagen kann, wieso sie der Klasse ihrer Untersuchungsobjekte zugerechnet werden dürfen. Die Grenzen des Gebiets, über das sie Auskunft geben will, bleiben

völlig im Dunkeln. Angesichts dieser fatalen Lage erscheint es einleuchtend, wenn Weitz davon ausgeht, die Ästhetik dürfe nicht länger unmittelbar danach fragen, was für eine Art von Dingen Kunstwerke sind, sondern die müsse zuvor klären, was für eine Art von Begriff der Kunstbegriff ist.

"The problem with which we must begin is not 'What is art?', but 'What sort of object is art?'" (10)

Der Vorstoß von Weitz propagiert also einen Wechsel der Perspektive: es soll nicht mehr um Kunst als die Mode sein, sondern um "Kunstwerk". Nicht die Sache, sondern der Begriff wird zur Theme und das grundlegende Problem der Ästhetik besteht für ihn darin, eine zutreffende Beschreibung der Verwendung dieses Begriffs zu geben.

Weitz orientiert sich in seinem Aufsatz im wesentlichen an den Paragraphen 65 bis 77 der "Philosophischen Untersuchungen" von Ludwig Wittgenstein, die kurz zuvor zum ersten Mal veröffentlicht wurden.¹¹⁾ Aus diesen Paragraphen zu zitieren ist mittlerweile in der englischsprachigen Kunsttheorie ein so gern genutzter Brauch geworden, daß selbst ein so distinguiertester Stilist wie Danto hier keine Ausnahme macht.

Wittgenstein argumentiert an der genannten Stelle gegen das Vorurteil, daß alle Dinge, die mit demselben Wort bezeichnet werden, notwendigerweise eine gemeinsame Eigenschaft haben müssen, denn - so führt er aus - wenn man unvoreingenommen hinschaut, findet man häufig gar nichts Gemeinsames.

"Es ist diesen Erscheinungen garrnicht Eines gemeinsam, weswegen wir für alle das gleiche Wort verwenden, - sondern sie sind mit einander in vielen verschiedenen Weisen verwandt." (12)

Zur Erläuterung verweist Wittgenstein zunächst auf "die Vorgänge, die wir 'Spiele' nennen":

"Sag nicht: 'Es muß ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht 'Spiele'.' - sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. - Denn, wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen und zwar eine ganze Reihe. Wie gesagt: denk nicht, sondern schau!" (13)

Wenn man sich also von dem Gedanken befreit, daß es eine gemeinsame Eigenschaft geben muß, dann sieht man, daß sie tatsächlich nicht vorhanden ist.

"Und das Ergebnis dieser Betrachtung lautet nun: Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen. Ich kann diese Ähnlichkeiten nicht besser charakterisieren als durch das Wort 'Familienähnlichkeiten'." (14)

Ähnlich verhält es sich mit den Zahlen:

"Warum nennen wir etwas 'Zahl'? Nun, etwa, weil es eine - direkte - Verwandtschaft mit manchem hat, was man bisher Zahl genannt hat; und dadurch, kann man

sagen, erhält es eine indirekte Verwandtschaft zu anderem, was wir auch so nennen. Und wir dehnen unseren Begriff der Zahl aus, wie wir beim Spinnen eines Fadens Faser an Faser drehen." (15)

Man kann solche Begriffe wie "Spiel" oder "Zahl" zwar definieren, aber:

"Dies muß nicht sein. Denn ich kann so dem Begriff 'Zahl' feste Grenzen geben, d.h. das Wort 'Zahl' zur Bezeichnung eines fest begrenzten Begriffs gebrauchen, aber ich kann es auch so gebrauchen, daß der Umfang des Begriffs nicht durch eine Grenze abgeschlossen ist. Und so verwenden wir ja das Wort 'Spiel'. Wie ist denn der Begriff des Spiels abgeschlossen? Was ist noch ein Spiel und was ist keines mehr? Kannst du die Grenzen angeben? Nein. Du kannst welche ziehen: denn es sind noch keine gezogen." (16)

Wie Wittgenstein gegen Frege betont, ist ein "Begriff mit verschwommenen Rändern", der "nicht überall von Regeln begrenzt" ist (17), keineswegs bedeutungslos. Man kann ihn nämlich durchaus sinnvoll verwenden und man kann diese Verwendung auch ohne Schwierigkeiten lernen, und zwar anhand von Beispielen, die etwa durch den Kommentar ergänzt werden: "Das, und Ähnliches, nennt man 'Spiele'". (18) Und wenn jemand auf diese Weise einen Begriff gelernt hat und nun weiß, wie er verwendet wird, dann wäre es falsch zu glauben, daß "dieses Wissen irgendein Äquivalent einer nichtausgesprochenen Definition" (19) sein müsse. Man muß einen vagen und verschwommenen Begriff nicht als unvollkommenes Derivat eines ("eentlichen") exakten Begriffs ansehen.

"Wenn Einer eine scharfe Grenze zöge, so könnte ich sie nicht als die erkennen, die ich auch schon immer ziehen wollte, oder im Geist gezogen habe. Denn ich wollte gar keine ziehen. Man kann dann sagen: sein Begriff ist nicht der gleiche wie der meine, aber ihm verwandt. Und die Verwandtschaft ist die zweier Bilder, deren eines aus unscharf begrenzten Farbflecken, das andere aus ähnlich geformten und verteilten, aber scharf begrenzten, besteht." (20)

Es ist aber einerseits nicht immer sinnvoll oder erforderlich, ein unscharfes Bild durch ein scharfes zu ersetzen, und andererseits kann es auch "eine hoffnungslose Aufgabe werden, ein dem verschwommenen entsprechendes scharfes Bild zu zeichnen." (21)

"Und in dieser Lage befindet sich z.B. der, der in der Ästhetik oder Ethik nach Definitionen sucht, die unseren Begriffen entsprechen." (22)

Aus den zitierten Passagen kann man im wesentlichen die folgenden drei Thesen konstruieren. Erstens betont Wittgenstein, daß die Dinge, die mit einem bestimmten Begriff bezeichnet werden, keine gemeinsame Eigenschaft haben müssen, sondern daß sie oft nur durch ein Netz von "Familienähnlichkeiten" zusammenhängen. Zweitens stellt er fest, daß der Anwendungsbereich eines Begriffs ausgedehnt werden kann, so daß neuartige Phänomene darunter subsumiert werden können, sofern sie

mit den bisher bekannten Anwendungsfällen verwandt sind. Und drittens weist er darauf hin, daß wir häufig "Begriffe mit verschwommenen Rändern" verwenden, bei denen eine exakte Definition zwar möglich, aber stets willkürlich ist, so daß eine solche Definition dem tatsächlichen Gebrauch nie ganz entsprechen kann.

Diese drei Thesen können zwar logisch abgeleitet werden, aber vielleicht nicht von ihrer Bedeutung auch eine (oder beide) der anderen, sondern ist unter Umständen auch auf deren Negation veränderbar.

Was der zuletzt zitierten Bemerkung Wittgensteins kann man schließen, daß er annimmt, die Schwierigkeiten mit Definitionen in der Ästhetik seien vornehmlich durch die dritte These zu erklären: die Ästhetik hat es - seiner Aussage nach - mit Begriffen zu tun, die keine scharf begrenzten Ränder haben. Waitz hingegen zitiert von den drei Thesen eigentlich nur die erste(23), in seiner Argumentation stützt er sich aber im wesentlichen auf die zweite und nimmt sie als Begründung für die erste: weil der Kunstbegriff ständig ausgedehnt wird, kann es keine gemeinsame Eigenschaft geben, sondern nur Familienähnlichkeiten. Und deshalb kann es auch keine Definition des Kunstbegriffs geben.

In Wittgenstein glaubt Weitz einen vertrauenswürdigen Kronzeugen gefunden zu haben, auf dessen Autorität er sich berufen kann, um die erfolglose Jagd nach einer Definition des Kunstbegriffs abzublenden. Von seinen eigenen enttäuschenden Bemühungen in diesem Metier hinreichend entmutigt, kann er nun erleichtert verkünden, daß es die gesuchten notwendigen und hinreichenden Bedingungen des Kunstbegriffs gar nicht gibt. Die traditionelle Ästhetik hat also einem Phantom nachgejagt.

"Its attempt to discover the necessary and sufficient properties of art is logically misbegotten for the very simple reason that such a set and, consequently, such a formula about it, is never forthcoming. Art, as the logic of the concept shows, has no set of necessary and sufficient properties, hence a theory of it is logically impossible and not merely factually difficult. Aesthetic theory tries to define what cannot be defined in its requisite sense." (1)

Wenn es stimmt, daß die traditionelle Ästhetik etwas gesucht hat, was es gar nicht gibt, dann kann man dies aber wohl nur dann einen "logischen" Fehler nennen, wenn man schon durch logische Überlegungen feststellen könnte, daß es das Gesuchte nicht geben kann. Dies war der traditionellen Theorie aber keineswegs klar; im Gegenteil: sie ging ja davon aus, daß es "logischerweise" eine gemeinsame Eigenschaft geben muß. Wenn es diese dann doch nicht gibt, so lernt man dies - entsprechend der Wittgensteinschen Empfehlung ("Denk nicht, sondern schau!") - offenbar erst durch Erfahrung. Der erste ("sehr simple") Grund, den Weitz zur Stützung seiner These anführt, daß es "logisch unmöglich" ist, notwendige und hinreichende Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs zu formulieren, besteht denn auch schlicht darin, daß man die gemeinsamen Eigenschaften von Kunstwerken, die man kennen muß, um solche Bedingungen formulieren zu können, faktisch nicht auffinden kann.

"If we actually look and see what it is that we call 'art', we will ... find no common properties - only strands of similarities." (2)

Diese Erkenntnis ist aus der "Logik des Begriffs" natürlich nicht ohne weiteres ableitbar, da sie offenkundig nur als Ergebnis der Betrachtung von Kunstwerken zustande kommt. Neben der (empirischen) Behauptung, daß es einfach nichts Gemeinsames gibt, hat Weitz aber noch ein weiteres (und gewichtigeres) Argument, von dem man mit größerer Berechtigung sagen könnte, es beruhe auf der Einsicht in die "Logik des Begriffs".

"The very expansive, adventurous character of art, its ever-present changes and novel creations, makes it logically impossible to ensure any set of defining properties." (3)

Dieses Argument beruht allerdings ebenfalls auf einer empirischen Beobachtung, nämlich der, daß es in

der Geschichte der Kunst immer wieder neuartige und unvorhergesehene Kunstwerke gegeben hat, die sich in vielen Hinsichten von allem unterschieden, was es bis dahin gegeben hatte. Die Feststellung, daß es so war, und die Prognose, daß es auch in Zukunft so sein wird, ist für Weitz die Prämisse, aus der er die Folgerung ableitet, es sei "logisch möglich", notwendige und hinreichende Bedingungen festzulegen, die ein Gegenstand erfüllen muß, um als Kunstwerk bezeichnet zu werden. Die Bedingungen, nach denen der Begriff "Kunstwerk" verwendet wird, können aber der immer wieder auftretenden Anwendungsfälle nicht stark sein, die müssen vielmehr flexibel und veränderbar sein. Einen Begriff mit solchen flexiblen Anwendungsbedingungen nennt Weitz einen "offenen Begriff".

"A concept is open if its conditions of application are emendable and corrigible; i.e., if a situation or case can be imagined or secured which would call for some sort of decision on our part to extend the use of the concept to cover this, or to close the concept and invent a new one to deal with the new case and its new property. If necessary and sufficient conditions for the application of a concept can be stated, the concept is a closed one." (4)

Das Kriterium, das Weitz hier angibt, um zwischen offenen und geschlossenen Begriffen zu unterscheiden, nämlich daß man sich Fälle "vorstellen" kann, die eine "Entscheidung" über die Anwendbarkeit des Begriffes und gegebenenfalls auch eine Änderung der Anwendungsbedingungen erfordern, ist allerdings unbrauchbar, denn solche Fälle kann man sich bei jedem Begriff vorstellen, auch wenn für diesen Begriff notwendige und hinreichende Bedingungen formuliert werden können (wie etwa bei "Gold"). (5)

Die Notwendigkeit einer Entscheidung kann dabei entweder darauf beruhen, daß die Anwendungsbedingungen des Begriffs zwar klar sind, aber unklar ist, ob sie erfüllt sind (wie bei juristischen Entscheidungen über "Mord" und "Totschlag"). Es ist aber auch möglich, daß die Anwendungsbedingungen klar sind und auch klar ist, ob sie erfüllt (oder nicht erfüllt) sind, aber trotzdem unklar ist, ob der Begriff angewandt werden soll oder nicht, weil angesichts des betreffenden Falles die Anwendungsbedingungen selbst fragwürdig werden. Weitz meint, daß nur im zweiten Fall eine wirkliche "Entscheidung" notwendig wird, wohingegen die Unklarheit im ersten Fall eine rein "faktische" sei. (6) Nur wo eine Entscheidung über die Anwendungsbedingungen selbst notwendig (und möglich) ist, hat man es nach seinem Verständnis mit einem "offenen Begriff" zu tun.

Demnach sind auch die vagen Begriffe mit "verschwommenen Rändern", die Wittgenstein als typisch für die Ästhetik ansah, keine "offenen Begriffe" im Sinne von Weitz, denn bei vagen Begriffen ist man sich über ihre Anwendungsbedingungen im Prinzip klar und es geht auch nicht darum, sie möglicherweise zu revidieren, es gibt nur eine ziemlich große Zahl von Grenzfällen, bei denen man nicht eindeutig sagen kann, ob diese

Bedingungen erfüllt sind (wie etwa, wenn man im Zweifel ist, ob man ein Getränk kühl oder lauwarm nennen soll). Weitz geht es vielmehr um solche Fälle, wie sie Wittgenstein am Beispiel eines Sessels demonstriert hat, der plötzlich für Sekunden verschwindet und wieder auftaucht. Hier käme man in Zweifel, ob man auf dieses Phänomen noch den Begriff "Sessel" anwenden kann. (7) Ähnliche Fälle kann man sich aber bei den meisten Begriffen ausdenken und daran zeigt sich, daß es bei fast jedem Begriff so ist, daß "wir nicht für alle Möglichkeiten seiner Anwendung mit Regeln ausgerüstet sind". (8) Friedrich Waismann hat dieses Beispiel ausgeheut und behauptet, daß diese Beobachtung für alle empirischen Begriffe zutrifft, und daß deshalb alle empirischen Begriffe eine "Porösität" bzw. "open texture" aufweisen. (9) Und diese These von Waismann war es eigentlich, die Weitz, wie er später bemerkt hat (10), hauptsächlich zu seiner Darstellung der Verwendung des Kunstbegriffs inspiriert hat.

Waismann hatte die "Porösität" empirischer Begriffe herausgestellt, um zu zeigen, daß eine "absolut präzise" Definition solcher Begriffe nicht möglich ist. (11) Das heißt aber nicht, daß überhaupt keine Definition möglich ist. Sie ist in der Regel für die Verwendung des Begriffs auf nicht-fiktive Fälle sehr wohl möglich und für seine Verwendung "unter normalen Verhältnissen" ist eine absolut präzise Definition auch gar nicht erforderlich. (12) Im Unterschied zu Waismann, der nur mit hypothetischen Fällen argumentiert, die nach allem unserem Wissen normalerweise nicht auftreten können, und für die wir eben deshalb auch nicht mit Regeln ausgerüstet sein müssen, geht es Weitz aber offenkundig nicht um solche nur ausgedachten Fälle. Ihm geht es vielmehr um die tatsächlich immer wieder neu auftretenden Fälle, durch die man zu einer Entscheidung gezwungen wird, ob man sie als Kunstwerke bezeichnen will oder nicht. Was bei den empirischen Begriffen, die Waismann behandelt, die Ausnahme ist, ist beim Kunstbegriff offenbar die Regel. Das Auftreten problematischer Fälle, das im einen Fall nur eine (mehr oder weniger) fiktive Möglichkeit ist, die die Verwendung des Begriffs unter normalen Verhältnissen nicht tangiert, ist beim Begriff "Kunstwerk" offenbar gerade charakteristisch für diese "normalen Verhältnisse".

Diese bemerkenswerte Differenz berücksichtigt Weitz aber nicht weiter. Er erklärt die Verwendung des Kunstbegriffs umstandslos nach dem Muster von Waismanns Theorie über die "Porösität" von empirischen Begriffen wie "Gold". Der Unterschied (falls er ihn überhaupt bemerkt) liegt für Weitz anscheinend nur darin, daß das, was bei den gewöhnlichen empirischen Begriffen selten (oder nie) vorkommt, beim Begriff "Kunstwerk" ziemlich oft vorkommt, nämlich, daß man mit ungeahnten Situationen konfrontiert wird, wo man nicht weiß, was man dazu sagen soll.

Weitz behauptet, daß man keine Anwendungsbedingungen für den Begriff "Kunstwerk" festlegen kann, weil immer wieder neue problematische Fälle auftreten. Bei denen man sich nicht mehr auf diese Bedingungen stützen kann. Auf diese Situation könnte man allerdings auch so reagieren, daß man diese Anwendungsbedingungen immer weiter präzisiert. Dieses Vorgehen, das bei Begriffen wie "Gold" ja durchaus sinnvoll erscheint, ist aber - so die These von Weitz - beim Kunstbegriff logisch unmöglich.

"With 'art' its conditions of application can never be exhaustively enumerated since new cases can always be envisaged or created by artists, or even nature, which would call for a decision on someone's part to extend or to close the old or to invent a new concept." (1)

Hiernach wäre es "logisch" aber keineswegs unmöglich, den Begriff zu "schließen". Denn es gibt ja keinen logischen Grund, warum man bestimmte problematische Fälle einfach nicht als Kunstwerke akzeptieren könnte. Es fragt sich, warum diese Möglichkeit für Weitz nicht in Frage kommt.

Man hat vermutet, daß diese Möglichkeit für ihn deshalb nicht in Frage kommt, weil er aufgrund irgendeiner geheimnisvollen Einsicht unterstellt, daß auch die jeweils neuartigen Werke Kunstwerke sind und deshalb auch entsprechend bezeichnet werden müssen. In diesem Fall wäre bei ihm ein "umgekehrter Platonismus" zu konstatieren. (2) Und gelegentlich scheint Weitz - ganz entgegen seinen anti-essentialistischen Ambitionen - es tatsächlich als eine Aussage über das Wesen der Kunst anzusehen, daß sie sich in immer wieder neuartigen Werken manifestiert, so daß eine Schließung des Kunstbegriffs ihrem (so verstandenen) Wesen widerspräche.

Das einzige Argument, das Weitz jedoch explizit gegen die Möglichkeit einer Definition bzw. "Schließung" des Kunstbegriffs anführt, ist ein rein pragmatisches Argument.

"We can, of course, choose to close the concept. But to do this with 'art' ... is ludicrous <sic> since it forecloses on the very conditions of creativity in the arts." (3)

Eine Definition ist also keineswegs logisch unmöglich, wie er an anderen Stellen immer wieder beteuert, sie ist nur "lächerlich". Angesichts der pragmatischen Konsequenzen, die sich - seiner Meinung nach - daraus ergeben, erscheint sie einfach nicht wünschenswert. Daß eine Definition des Kunstbegriffs zur Folge hat, daß die "Kreativität" der Künstler behindert wird, überzeugt allerdings kaum, denn es ist ebenso gut möglich, eine Definition zu formulieren, die den Zweck verfolgt, diese Kreativität zu befördern. Die oben erwähnte Defi-

nition des Kunstbegriffs von Clive Bell, die die "signifikante Form" - und damit nicht länger die Abbildfunktion - als wesentliches Merkmal der Kunst propagierte, hatte beispielsweise das erklärte Ziel, die bis dato nicht akzeptierten neuartigen Werke der Nach-Impressionisten in das Reich der Kunst aufzunehmen und Künstler, die im selben Sinne arbeiteten, zu erheben, neuartige und für die damals dominierende Kunsttheorie problematische Fälle zu schaffen.

Wie dem auch sei - indem Weitz zugibt, daß es logisch keineswegs unmöglich ist, den Kunstbegriff zu definieren, erweist sich, daß er eine solche Definition lediglich nicht für wünschenswert hält, weil sie zu einer bestimmten Verwendung des Begriffs führt, die er nicht für gut hält. Auch seine Theorie, die sich (wie üblich) den Anschein streng logischer Analyse gibt, basiert also auf einem (pragmatischen, nicht logisch begründbaren) Interesse und läuft auf die (getarnte) Empfehlung hinaus, den Begriff "Kunstwerk" in bestimmter Weise zu verwenden. Der Kunstbegriff soll - nach dem Wunsch von Weitz - immer wieder neue Fälle einschließen können. In dieser Empfehlung äußert sich eine normative Einstellung zur Kunst: Weitz ist einfach ein Freund der Avantgarde, er möchte, daß in der Kunst öfter etwas Neues geboten wird, und empfiehlt daher, den Kunstbegriff für alles Neue offen zu halten. Rein logisch wäre es - nach dem bisher Referierten - freilich auch möglich, für einen streng geschlossenen Kunstbegriff zu plädieren.

Wenn gegenüber dieser durchaus bestehenden Möglichkeit die Konzeption eines "offenen" Kunstbegriffs plausibler erscheint, dann nicht deshalb, weil alle anderen Konzeptionen logisch unmöglich wären, sondern nur deshalb, weil die Verwendung des Kunstbegriffs, die Weitz als die pragmatisch einzig sinnvolle erscheint, zugleich auch die ist, die sich faktisch durchgesetzt hat. Es ist einfach eine historische Tatsache, daß man heute vielerlei Dinge als Kunstwerke bezeichnet, die man vor hundert Jahren noch nicht so bezeichnet hätte, und daß man sich nicht - jedenfalls nicht mit längerfristigem Erfolg - geweigert hat, immer wieder neuartige Phänomene der Kunst zuzurechnen, obwohl sie zunächst allen herkömmlichen Vorstellungen von Kunst widersprachen. Es ist einfach ein kontingentes Faktum, daß die Extension des Begriffs "Kunstwerk" permanent erweitert wurde (und immer noch erweitert wird). Wollte man dieser Erweiterung durch eine exakte Definition eine Grenze setzen, so hätte man einen Begriff konstruiert, der eben nicht mehr unser Begriff ist, wie er faktisch verwendet wird. Daß er faktisch so verwendet wird, ist der eigentliche Grund, der den Thesen von Weitz ihre Plausibilität gibt. Daß er so verwendet wird, bedeutet aber nicht, daß eine andere Verwendung "logisch unmöglich" wäre oder daß man sie nicht ebenso gut empfehlen könnte.

Man muß also die These von Weitz, daß man den Kunstbegriff nicht definieren kann, vor dem Hintergrund der historischen Entwicklung der Kunst (mindestens seit dem

19. Jahrhundert) sehen. Es ist allerdings wohl kaum so, wie er an der zuletzt zitierten Stelle sagt, daß die (avantgardistische) Entwicklung der Kunst unmöglich gemacht wird, wenn irgendein Theoretiker eine Definition des Kunstbegriffs ausarbeitet (es sei denn, sie konnte die Kriterien einer möglichen Regel anerkennen, so ist Weitz - so sagt - so, daß es möglich ist, zu sagen, wie solche Definition ausgearbeitet werden, so eine fortwährende Veränderung und Erneuerung der Kunst gibt). Nicht die Verifikation verbindet die Entwicklung der Kunst, sondern diese verbindet die Definition.

Wie man an Osbornes Schwierigkeiten mit der avantgardistischen Kunst der Fünfziger Jahre beobachten konnte, kommt man (mindest in der Moderne) mit einer Definition des Begriffs "Kunstwerk" (sofern sie nicht nur trivial oder inhaltsleer ist) offenbar unweigerlich immer wieder in die Situation, daß man sie fallen lassen muß, wenn man nicht auf einer Auffassung von Kunst beharren will, die angesichts der neueren Entwicklung nicht länger als allgemein verbindlich ausgegeben werden kann. Wenn man trotzdem an einer solchen Definition festhält, dann verwandelt sie sich in eine dogmatische "Überredungsdefinition", die zur Konsequenz hat, daß nur diejenigen Dinge als Kunstwerke anerkannt werden können, die einem einseitigen (und in der Regel konservativen) Wertmaßstab entsprechen. Dies konstatiert auch Weitz:

"What happens is that the criterion of evaluation (e.g., successful harmonization) for the employment of the concept of art is converted into a criterion of recognition." (4)

Weitz schließt also aus der historischen Tatsache, daß man immer wieder neuartige Dinge als Kunstwerke bezeichnet hat, daß die Extension des Begriffs "Kunstwerk" nicht durch eine klare Grenze abgeschlossen sein kann. Und daraus folgt wiederum, daß jede Definition notwendigerweise willkürlich und einseitig ist, weil sie eine Grenze zieht, wo es faktisch keine Grenze gibt. Eine Grenzziehung (durch eine Definition) ist also zwar nicht logisch unmöglich - sie ist jedoch zwangsläufig immer "persuasiv", weil sie eine Grenze konstatiert, die faktisch nicht festgelegt ist, und die man daher mit derselben Berechtigung auch anders hätte ziehen können. Jeder Versuch, den Kunstbegriff zu definieren, führt also unvermeidbar dazu, eine einseitige Auffassung von Kunst normativ zu verabsolutieren.

"It suffers from the logical mistake of trying to define what cannot be defined - of trying to squeeze what is an open concept into an honorific formula for a closed concept." (5)

Diesen Fehler, den die traditionelle Kunsttheorie (aus logischen Gründen) nie vermeiden kann, möchte Weitz nun endgültig ausschließen, indem er die Verwendung des Kunstbegriffs in einer Weise zu rekonstruieren versucht, die mit seiner Anwendbarkeit auf immer neue Fälle verträglich ist, denn nur so läßt sich anscheinend die Dogmatik vermeiden, in die alle tradi-

tionellen Theorien (gewollt oder ungewollt) immer wieder führten. Es fragt sich nun, worin die Bedingung der Möglichkeit einer solchen Verwendung zu suchen ist.

Aus seiner Überzeugung, daß eine Definition des Kunstbegriffs notwendigerweise nur einseitig, willkürlich und normativ sein kann und daher notwendigerweise auch vom tatsächlichen Gebrauch abweichen muß, folgert Weitz, daß dieser tatsächliche Gebrauch beiderseits nicht normativ sein kann. Die normative Verwendung des Kunstbegriffs scheint ihm ja gerade unvereinbar damit zu sein, daß der Begriff "offen" und stets auf neue, ungeahnte Fälle anwendbar ist. Der offene Kunstbegriff, den Weitz im Auge hat, kann demnach nicht wertend verwendet werden, sondern nur zum Zwecke neutraler Klassifikation. Die wertende Verwendung des Begriffs führt nämlich zu der unerfreulichen Konsequenz, zu der auch Osborne gezwungen gewesen wäre, wenn er sich strikt an seine Theorie gehalten hätte, und zu der die traditionelle Kunsttheorie unvermeidlich führen muß, nämlich, daß aufgrund eines dogmatisierten Wertmaßstabs festgelegt wird, was Kunst ist und was nicht, und neuartige Kunstwerke einfach nicht als solche akzeptiert werden, weil sie diesem (in der Definition vorabsolutierten) Maßstab nicht entsprechen. Der traditionelle Kunsttheoretiker, der den Kunstbegriff wertend verwendet, kann immer nur eine begrenzte Teilklasse von Kunstwerken als solche klassifizieren, nämlich die, die seinem - einseitigen - Wertmaßstab entsprechen.

"He refuses to call anything a work of art unless it embodies his criterion of excellence." (6)

Weitz glaubt, daß man einer solchen dogmatischen Verkrustung nur entgehen kann, wenn man den Kunstbegriff völlig wertfrei verwendet. Das bedeutet in seinen Augen, daß man ihn nur dazu benutzt, um die Mitgliedschaft eines Gegenstandes in einer bestimmten empirischen Klasse von Dingen festzustellen, unabhängig davon, ob die Mitglieder dieser Klasse den jeweils eigenen (und stets einseitigen) Wertmaßstäben entsprechen oder nicht. Gegenüber den traditionellen Kunsttheorien, die in ihren Definitionen immer wieder nur normative Konzeptionen als das "Wesen" der Kunst ausgaben, vertritt Weitz also ein Programm der Entideologisierung: er verteidigt einen offenen Kunstbegriff gegen seine dogmatischen Feinde.

Für dieses Programm spricht zunächst einmal die Tatsache, daß die Dinge, die tatsächlich als Kunstwerke bezeichnet werden, ja wirklich eine größere und flexiblere Klasse bilden als jene begrenzten Teilmengen, die von den traditionellen Realdefinitionen erfaßt werden. Weitz sieht diesen Sachverhalt aber nicht als Resultat vielfältiger, sich überschneidender Verwendungen des Kunstbegriffs in einer Sprachgemeinschaft, sondern er unterstellt, daß es eine besondere (homogene) Verwendungsweise des Kunstbegriffs geben muß, in der er als (wertfreie) Bezeichnung jener Gesamtklasse von Dingen dient, aus der jeder wertend gebrauchte Kunstbegriff immer nur einen Ausschnitt herausgreifen kann. Neben den wertenden Verwendungen

des Kunstbegriffs, die von den traditionellen Kunsttheorien (mehr oder weniger verdeckt) propagiert wurden, gibt es nach der Überzeugung von Weitz also auch noch einen rein deskriptiven, empirisch klassifizierenden Kunstbegriff.

"We actually use the concept, 'Art' in both descriptive (like 'beard') and evaluative (like 'beauty') ways. We sometimes say, 'This is a work of art' to describe something and we sometimes say it to evaluate something." (7)

Weitz unterstellt außerdem, daß die beiden Verwendungsweisen stets getrennt auftreten: entweder man klassifiziert etwas durch die Beschreibung des Prädikats "Kunstwerk" oder man lobt es, aber man tut nicht beides gleichzeitig. Weitz bewußt sich also um eine strikte Unterscheidung zwischen einem klassifikatorischen und einem evaluativen Gebrauch des Begriffs, um so der Konfusion von Bewertungs- und Identifizierungskriterien zu entgehen, die in den traditionellen Kunsttheorien so häufig vorkam. Entsprechend zieht er eine ebenso scharfe Trennungslinie zwischen den "criteria of recognition" und den "criteria of evaluation" (9). Er pladiert dafür, die Frage, was ein Kunstwerk ist, radikal von der Frage abzutrennen, was ein gutes Kunstwerk ist, denn die Verquickung von beidem führt - wie bei Osborne deutlich wurde - zwangsläufig dazu, daß ein normativer Maßstab in der perfiden Form einer Überredungsdefinition als Identifizierungskriterium ausgegeben wird.

Weitz geht es also vor allem darum, die Einseitigkeit und Normativität der traditionellen Kunsttheorien zu vermeiden, die letztlich nur auf "honorific definitions" (9) hinauslaufen. Er ist überzeugt, daß die Kunsttheorie nicht selbst Wertprinzipien propagieren soll, sondern sich - als Meta-Ästhetik - auf die neutrale deskriptive Darstellung des Kunstbegriffs beschränken soll. Aus dieser Maxime wird bei ihm aber unter der Hand sogleich die ganz andere Maxime, die Meta-Ästhetik solle den Gebrauch eines neutralen, deskriptiven Kunstbegriffs darstellen.

Weitz konzentriert sich in seinen Ausführungen also auf diesen neutralen, deskriptiven bzw. klassifikatorischen Kunstbegriff, den zu postulieren er für notwendig hält, um den sprachlichen Verwirrungen der traditionellen Theorie zu entgehen, die sich in ihren Definitionen immer nur auf normative Prinzipien stützte, die niemals für alle Kunstwerke bzw. für alle Sprecher gelten können. Die Verwirrung entstand dabei dadurch, daß die (stets einseitigen) Bewertungsprinzipien nicht als Gründe für die (evaluative) Verwendung des Kunstbegriffs kenntlich gemacht wurden, sondern suggeriert wurde, daß sie in seiner (deskriptiven) Bedeutung impliziert sind. Wenn man die Probleme, die sich daraus ergeben, vermeiden will, dann ist man nach der Überzeugung von Weitz auf die empirisch-klassifizierende Verwendung des Kunstbegriffs verwiesen, die solche Wertmaßstäbe offenbar nicht impliziert, sondern einem Gegenstand lediglich die

Zugehörigkeit zu einer distinkten, empirisch abgrenzbaren Klasse von Dingen zuschreibt - unabhängig davon, wie man ihn bewerten würde. Nur der klassifikatorische Kunstbegriff kann demnach offen und flexibel sein, weil nur er mit beliebigen Bewertungsstandards kompatibel ist und so der Bindung an starre Normen entgeht. Und nur sofern man den Begriff "Kunstwerk" als einen deskriptiven, empirischen Begriff auffaßt, trifft auch auf ihn zu, was - Waismann zufolge - auf alle empirischen Begriffe zutrifft, nämlich daß sie "porös" sind und ihre Anwendung nicht für alle nur denkbaren Fälle schon im Voraus geregelt ist, wie es bei evaluativen Begriffen offenbar der Fall ist.

Die "Porosität" empirischer Begriffe, wie Weismann sie beschreibt, verhindert - wie gesagt - in der Regel einseits, daß man "unter normalen Verhältnissen" für ihre Verwendung notwendige und hinreichende Bedingungen angeben kann. Solche Bedingungen kann man aber für den Begriff "Kunstwerk" nach der Auffassung von Weitz aber auch (und gerade) unter "normalen Verhältnissen" nicht angeben. Wie aber lernt man dann den Gebrauch dieses Begriffs, und wie kann man feststellen, ob er korrekt verwendet wird? Wie kann man erklären und überlegen, was ein Kunstwerk ist, wenn man doch keine notwendigen und hinreichenden Bedingungen angeben kann?

Bereits drei Jahre vor Erscheinen des Aufsatzes von Weitz hat Paul Ziff versucht, eine Antwort auf diese Frage zu geben. Er meint, man könne bei der Erläuterung des Kunstbegriffs ähnlich vorgehen, wie wenn man einem Kind erklärt, was ein Buch oder ein Hammer ist, nämlich indem man ein paradigmatisches Beispiel zeigt und auf seine relevanten Merkmale hinweist. Ziff wählt als paradigmatisches Beispiel für ein Kunstwerk das Gemälde "Der Raub der Sabinerinnen" von Nicolas Poussin und hebt daran folgende "relevanten" Merkmale hervor:

(a) "It is a painting", (b) "it was made, and what is more, made deliberately and self-consciously with obvious skill and care", (c) "the painter intended it to be displayed in a place where it could be looked at and appreciated, where it could be contemplated and admired", (d) "the painting is or was exhibited in a museum gallery where people do contemplate, study, observe, admire, criticize, and discuss it", (e) "this work is a representational painting", (f) "the painting has an elaborate and certainly complex formal structure", (g) "the painting is a good painting"(1)

Diese sieben Merkmale bilden Ziff zufolge die vollständige Menge der relevanten Erkennungsmerkmale für Kunstwerke:

"All of the characteristics mentioned in the preceding description of the Poussin painting together constitute a set of characteristics. Several characteristics taken together constitute a set of characteristics if and only if all of the characteristics mentioned are relevant in determining whether something is or is not a work of art and if these are the only characteristics that are so relevant. Anything possessing all of these characteristics can be said to be a characteristic case. ... The set of characteristics given provides us with a set of sufficient conditions for something's being a work of art."(2)

Es müssen nun aber nicht unbedingt immer alle aufgeführten Bedingungen erfüllt sein, um etwas als Kunstwerk bezeichnen zu können, denn keine der Bedingungen ist notwendig.

"Although the above set of characteristics provides

a set of sufficient conditions, it does not provide a set of necessary and sufficient conditions. No one of the characteristics listed is necessarily a characteristic of a work of art."(3)

Wenn man die Anwendungsbedingungen eines Begriffes erläutert, indem man eine endliche Reihe von Merkmalen angibt, von denen jedoch keines notwendig ist, dann könnte man entweder sagen, eine gewisse Mindestzahl von ihnen sei hinreichend (ähnlich wie zur Bechlußfähigkeit eines Gremiums nur eine gewisse Zahl von Mitgliedern vorhanden sein muß). Oder man könnte statt der üblichen Konjunktion von notwendigen Bedingungen, die zusammen hinreichend sind, eine vollständige Disjunktion aller Merkmalskombinationen angeben, die jeweils hinreichend sind (wie wenn man sagt, ein Skandinavier sei ein Däne oder ein Schwede oder ...). In beiden Fällen käme man wieder zu einem "geschlossenen" Begriff, denn in beiden Fällen hätte man eindeutig angegeben, welche Bedingungen ein Gegenstand erfüllen muß, um unter den Begriff zu fallen.(4)

Bei beiden erwähnten Varianten hätte man also einen Begriff mit einer festen Grenze, auch ohne daß in seiner Definition eine gemeinsame Eigenschaft der Gegenstände angegeben wird, auf die er zutrifft. (Wenn man behaupten wollte, mit einer solchen Definition doch noch etwas "Gemeinsames" gefunden zu haben, so wäre das nur ein Spiel mit Worten.)(5) Man kann also nicht, wie Weitz, allein aus der Überzeugung, daß Kunstwerke keine gemeinsamen Eigenschaften haben, ableiten, daß es deshalb auch keine ("geschlossene") Definition des Begriffs geben kann. Und auch umgekehrt folgt daraus, daß ein Begriff "geschlossen" ist, noch nicht, daß die Dinge, die er bezeichnet, eine gemeinsame Eigenschaft haben müssen.

Was den Kunstbegriff betrifft, so gibt es Ziff zufolge aber weder die eine noch die andere Möglichkeit, doch wieder eine "geschlossene" Definition zu formulieren, weil man weder alle möglichen Kombinationen erschöpfend aufzählen, noch eine hinreichende Mindestzahl von Kriterien angeben kann. Um festzustellen, ob etwas ein Kunstwerk ist, genügt es seiner Meinung nach aber, eine gewisse Ähnlichkeit mit einem der "charakteristischen Fälle" zu erkennen. Dazu reicht es aus, wenn das fragliche Objekt eine Teilmenge der Charakteristika eines typischen Kunstwerks aufweist ("a particular subset of the set of characteristics listed above").(6) Man kann z.B. durchaus etwas als Kunstwerk bezeichnen, obwohl nur die Merkmale (a), (b) und (c) vorhanden sind (ein schlechtes abstraktes Bild, das irgendwo im Keller herumsteht)(7). Man kann jedoch hieraus keine Verallgemeinerungen ableiten, denn es ist ebenso möglich, daß ein Gegenstand, der die genannten Merkmale aufweist, kein Kunstwerk ist. Man muß daher in jedem Einzelfall neu entscheiden, ob eine hinreichende Ähnlichkeit mit einem paradigmatischen Fall vorliegt oder nicht.

"When it was said that the object was a work of art in virtue of its similarities to the characteristic

case, it was implicitly assumed that the similarities noted were sufficient to warrant the claim that the objects were works of art. No rule can be given to determine what is or is not a sufficient degree of similarity to warrant such a claim. If for one reason or another the dissimilarities become impressive (and what impresses one need not impress another), one is then reluctant to call the object a work of art." (8)

Ob man etwas als Kunstwerk bezeichnet, beruht also letztlich auf einem persönlichen Eindruck und einer subjektiven Entscheidung.

Während Ziff aber noch glaubt, eine vollständige Liste der einzig relevanten Erkennungsmerkmale von Kunstwerken aufstellen zu können, von denen zwar eines notwendig, irgendeine (unbestimmte) Reihe jedoch in jedem Fall hinreichend ist, geht Weitz noch einen Schritt weiter. Auch er zählt zunächst einige "Erkennungskriterien" auf:

"Mostly, when we describe something as a work of art, we do so under the conditions of there being present some sort of artifact, made by human skill, ingenuity, and imagination, which embodies in its sensuous, public medium - stone, wood, sounds, words, etc. - certain distinguishable elements and relations." (9)

Es ist wohl kein Zufall, daß die Erkennungsmerkmale, die Weitz hier aufführt, in etwa dieselben sind, die ehemals auch in seiner Realdefinition vorkamen. Nun aber sagt er über sie:

"To say of anything that it is a work of art is to commit oneself to the presence of some of these conditions. ... If none of the conditions were present for recognizing something as a work of art, we would not describe it as one." (10)

Dies entspricht noch der Auffassung von Ziff, nach der eine unbestimmte Anzahl der genannten Merkmale stets hinreichend ist. Im Widerspruch dazu sagt Weitz aber schon im nächsten Satz etwas anderes.

"But, even so, no one of these or any collection of them is either necessary or sufficient." (11)

Dies bedeutet, daß man durchaus etwas als Kunstwerk bezeichnen kann, ohne daß auch nur ein einziges der angegebenen Kriterien erfüllt ist, bzw. daß auch andere als die aufgezählten Kriterien hinreichend sein können.

Nur am Rande sei bemerkt, daß die Bedingungen, die Weitz hier angibt, wieder einmal so vage sind, daß man auch bei beliebigen anderen (von Menschen gemachten) Dingen ohne weiteres sagen könnte, sie seien (ausnahmslos) erfüllt.

Die Auskunft, die Weitz über die Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs gibt, ist natürlich extrem dürftig. Er zählt einige - äußerst vage - Bedingungen auf, beeilt sich aber sogleich zu versichern, diese Bedingungen seien völlig unverbindlich. Wenn sie

erfüllt sind, hat man vielleicht ein Kunstwerk vor sich, vielleicht aber auch nicht, und auch wenn sie nicht erfüllt sind, handelt es sich vielleicht nichtsdestotrotz um ein Kunstwerk. Eine weniger informative Auskunft ist überhaupt nicht möglich.

Der Grund, weshalb Weitz eine so unpräzise Auskunft gibt, liegt seiner Meinung nach natürlich darin, daß eine präzisere Auskunft den tatsächlichen Gebrauch verfälscht wiedergeben würde. Die Theorie kann schließlich nicht exakter sein, als ihr Gegenstand es zuläßt. Die Bedingungen, unter denen der Kunstbegriff verwendet wird, sind aber nun einmal merkwürdige instabil und nicht definitiv festlegbar. Deshalb glaubt Weitz auch noch nach vielen Jahren, in denen man (unter anderem) die Dürftigkeit seiner Ausführungen kritisiert hatte, noch immer seine ursprüngliche These aufrechterhalten zu können.

"I think my central thesis was that art is an open concept: that it performs its main jobs of describing and evaluating certain objects under conditions less than definitive, and in particular, under sets of conditions, none of which is necessary or sufficient, but some of which are not rejectable, and others of which must accomodate the unforeseeable new works that are demanded by the development of art."(12)

Eine - unwesentliche - Korrektur hat Weitz insofern vorgenommen, als er nun meint, es gäbe gewisse Kriterien, die zwar auch fehlen können, die aber, wenn sie vorhanden sind, nicht zurückgewiesen werden können (z.B. daß der Gegenstand ein "Produkt menschlicher Geschicklichkeit"(13) ist). Da also nicht alle Kriterien beliebig revidierbar sind, möchte Weitz den Kunstbegriff nunmehr nur noch als "perennially flexible", jedoch nicht als "perennially debatable" bezeichnen.(14) Sein Hauptargument bleibt aber bestehen, nämlich, daß man die Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs deshalb nicht definitiv festlegen kann, weil dies unvereinbar damit wäre, daß es immer wieder neuartige Kunstwerke gibt.

Weitz sieht die Besonderheit des Kunstbegriffs darin, daß er auf jeden neuen Fall anwendbar ist. Er glaubt, dies sei nicht möglich, wenn es notwendige und hinreichende Bedingungen für diesen Begriff gäbe. Dies ist bislang nur eine wertfreie Feststellung, es hängt sich daher nun, welche positive Antwort er auf die Frage hat, wie eine solche Anwendung auf jeden neuen Fall möglich ist. Die Schwierigkeit besteht dabei natürlich nicht darin, daß sich die Klasse der Kunstwerke einfach quantitativ erweitert, sondern darin, daß sie sich um solche Fälle erweitert, die vorher nicht in diese Klasse hätten fallen können. Wenn man einem dieser "neuen Fälle" begegnet, und wenn man sich in diesem Fall auf keine Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs verlassen kann, da ja der neuartige Fall dazu nötigt, sie eventuell fallen zu lassen, wie kann man dann überhaupt noch feststellen, ob es sich um ein Kunstwerk handelt?

Diese Frage stellte sich auch angesichts der persönlichen Konfrontation Osbornes mit den avantgardistischen Werken von Pollock, die bei ihm die beschriebenen philosophischen Kämpfungserscheinungen auslösten: er war nicht mehr in der Lage zu sagen, was ihn eigentlich veranlaßt hat, nun plötzlich Dinge als Kunstwerke zu bezeichnen, die doch seiner Definition des Begriffs so eklatant widersprechen.

Weitz gibt auf diese Frage zunächst nur die Antwort, man müsse in einem solchen Fall eben eine "Entscheidung" treffen, ob man die neuartigen Phänomene als Kunstwerke bezeichnen will oder nicht.⁽¹⁾ Damit ist das Problem allerdings nur formuliert, nicht aber gelöst. Eine weitergehende Auskunft ergibt sich, indem Weitz die schon zitierten Bemerkungen Wittgensteins zum Begriff der Zahl für sein Problem nutzbar macht. Die Entscheidung, ob der Begriff auf den neuartigen Fall ausgedehnt werden kann, richtet sich danach, ob dieser Fall eine "Verwandtschaft" oder "Ähnlichkeit" mit schon bekannten Fällen aufweist.

Weitz erläutert diese Konzeption der Ausdehnung des Kunstbegriffs an einem seiner Unterbegriffe, dem Begriff "Roman". Wenn man mit neuartigen literarischen Erzeugnissen konfrontiert wird, dann stellt sich gelegentlich die Frage, ob es sich hierbei um einen Roman handelt oder nicht:

"Once it arises, as it has many times in the development of the novel from Richardson to Joyce (e.g., 'Is Gide's *The School for Wives* a novel or a diary?'), what is at stake is no factual analysis concerning necessary and sufficient properties but a decision as to whether the work under examination is similar in certain respects to other works, already called 'novels', and consequently warrants <sic> the extension of the concept to cover the new case."⁽²⁾

Da es immer wieder neue Arten von Romanen gibt, kann man den Begriff "Roman" nicht einfach nach festgelegten Anwendungsbedingungen verwenden (wobei nur zu prüfen wäre, ob diese erfüllt sind); man wird vielmehr immer wieder gezwungen, eine Entscheidung über diese Anwendungsbedingungen selbst zu fällen. Die Entscheidung, ob man bei den herkömmlichen Bedingungen bleiben oder diese revidieren will, um den neuen Fall einschließen zu können, richtet sich danach, ob dieser "in bestimmten Hinsichten" Ähnlichkeiten mit schon bekannten Fällen aufweist. Wenn er solche Ähnlichkeiten aufweist, dann kann man offenbar nicht umhin, den Begriff zu erweitern.

"Because work N+1 (the brand new work) is like A, B, C ... N in certain respects - has strands of similarity to them - the concept is extended and a new phase of the novel engendered. 'Is N+1 a novel?', then, is no factual, but rather a decision problem, where the verdict turns on whether or not we enlarge our set of conditions for applying the concept." (3)

Die Regel, daß der Begriff ausgedehnt und seine Anwendungsbedingungen erweitert werden müssen, wenn der "brandneue" Fall Ähnlichkeiten mit den bekannten Fällen aufweist, gilt Weitz zufolge nicht nur für alle Unterbegriffe des Kunstbegriffs, sondern auch für diesen selbst. (4)

Wenn Weitz aber sagt, daß entschieden werden muß, ob die Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs erweitert werden sollen, dann setzt er offenkundig selbst voraus, was er doch gerade leugnen möchte, nämlich, daß es faktisch solche Anwendungsbedingungen gibt. Der Begriff ist zu dem Zeitpunkt, zu dem der neue Fall erscheint, zumindest so "geschlossen", daß dieser nicht ohne weiteres darunterfallen kann. Ein "neuer Fall" ist ja überhaupt nur als solcher zu bezeichnen, weil er den jeweils geltenden Anwendungsbedingungen widerspricht, und er wird nur deshalb zum Problem, weil er dennoch mit dem Anspruch auftritt, ein Kunstwerk zu sein. Die Malerei von Pollock war ja für Osbornes Theorie nur deshalb ein solcher "neuer Fall", weil sie beanspruchte, Kunst zu sein, ohne daß sie dies - nach seinen Kriterien - hätte sein können. Die Argumentation von Weitz beruht also paradoxerweise auf einer Prämisse, die durch seine Conclusion gerade bestritten wird, nämlich, daß es Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs gibt.

Es zeigt sich also, daß die "Offenheit" des Kunstbegriffs, so wie Weitz sie beschreibt, nicht darin besteht, daß es überhaupt keine Bedingungen gibt und der Begriff jederzeit offen für alles Neue ist, sondern daß man es eher mit einer Abfolge von geschlossenen Begriffen zu tun hat, die sich jeweils ablösen.

Wenn Weitz die "Offenheit" des Kunstbegriffs betont, so spiegelt sich darin - in einer verzerrten Optik - eigentlich nur die Tatsache, daß die Kriterien, nach denen er verwendet wird, einem historischen Wandel unterliegen. Die Verzerrung in der Darstellung von

Weitz ergibt sich dabei als Folge seiner Bemühung, die Revidierbarkeit dieser Kriterien sozusagen zu einem konstitutiven semantischen Merkmal des Begriffs zu machen: sie soll schon in der Bedeutung des Begriffs latentiert werden und nicht bloß unter dem "bedingten" Druck kontingenter Zustände zustande kommen. Wenn man die Geschichte des Begriffs betrachtet, kann gesagt werden, in der Tat im Einklang mit Weitz' späteren Anwendungsbedingungen eines "bleibenden" Grundbegriffs gesehen werden, die bloß werden muß und nicht zu Fall gebracht. Daß es sich hierbei um ein geschlossenen geschichtlichen Prozeß von veränderter Begriffsgehalt handelt, wird aber als der fortwährende Prozeß nicht sichtbar. Der historische Tatbestand der fortgesetzten Revision der Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs erscheint ihm - in Übereinstimmung mit der allgemeinen Sichtweise der analytischen Philosophie - ausschließlich aus einer zeitlosen, rein logischen Perspektive. Daß (wechselnde) Anwendungsbedingungen des Begriffs zu verschiedenen Zeiten notwendig und hinreichend waren, später aber fallengelassen wurden, kann nun nur noch so erscheinen, daß - letztlich - keine dieser Bedingungen notwendig oder hinreichend ist. Die historische Veränderbarkeit der Bedingungen erscheint als eine logische "Schwäche", geschichtlicher Bedeutungswechsel wird aus der zeitlosen Perspektive der Logik also tendenziell zu Bedeutungsleere.

Die Wandelbarkeit der Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs ist es also, die Weitz dazu zwingt, sie nur noch äußerst unbestimmt zu formulieren. Und von daher kann man auch seine Abneigung gegen analytische Sätze über Kunstwerke verstehen, denn diesen Sätzen haftet ja stets das Odium unveränderlicher notwendiger Wahrheiten an. Wie aber schon Quine in Erinnerung gerufen hat, gilt die Analytizität von Sätzen ohnehin nur innerhalb eines jeweiligen Sprach- oder Theoriesystems. Dieses kann aber (im Prinzip) jederzeit umstrukturiert und revidiert werden.

Die Ablehnung des essentialistischen Denkens über Kunst müßte (auch bei Weitz) eigentlich zu einer historischen Betrachtungsweise führen. Weitz selbst bleibt aber diesem essentialistischen Denken noch insofern verhaftet, als er zwar keine Aussagen über das Wesen der Kunst mehr anstrebt, aber Aussagen über das Wesen des Kunstbegriffs macht, den er offenbar als eine zeitenthobene Entität mit stets identischer Grammatik auffaßt. Der geschichtliche Wandel, dem dieser Begriff unterliegt, kann in seiner Theorie jedenfalls nicht zum Thema werden, obwohl er allein es ist, worauf die Glaubwürdigkeit seiner Thesen beruhen könnte.

Wenn Weitz die "logische Schwäche" der Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs konstatiert, so ist dies allerdings nicht nur das Resultat einer verzerrten Wiedergabe des historischen Prozesses. Er konstatiert damit zugleich das Ergebnis, auf das dieser historische Prozess zuläuft. Der Prozeß fortwährender Revision der Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs, in dessen Verlauf immer mehr dieser Bedingungen ihre

Verbindlichkeit verlieren, erscheint nicht nur auf der logischen Ebene so, daß keine dieser Bedingungen notwendig oder hinreichend sein kann, er läuft auch de facto auf dasselbe Resultat hinaus. Dies bedeutet natürlich nicht, daß man sich durch die Analyse des Resultats die Analyse des Prozesses ersparen kann, dem sich dieses Resultat verdankt.

Vielleicht könnte man aber zugunsten von Weitz annehmen, daß dieses Resultat heute bereits erreicht ist, und daß er (trotz seiner historischen Blindheit) zumindest die gegenwärtige faktische Verwendung des Kunstbegriffes in einer gewissen Hinsicht angemessen dargestellt hat. In der Tat ist es ja heute offenbar möglich, daß wirklich alles zum Kunstwerk werden kann, jedenfalls scheint dem im Prinzip, (bzw. in der Bedeutung des Kunstbegriffs) nichts mehr entgegen zu stehen. Offenbar gibt es wirklich keinerlei unumstößliche Bedingungen mehr, die es verhindern könnten, daß irgendein beliebiger banaler Gegenstand (etwa von der Art eines Brillo-Kartons) zum Kunstwerk avancieren kann. Der geschichtliche Prozess der ständig erneuten Übererufung und Veränderung der Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs resultiert also anscheinend - ohne selbst noch darin sichtbar zu sein - in dem von Weitz beschriebenen semantischen Faktum, daß es tatsächlich gar keine (oder nur noch extrem vage und unverbindliche) Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs mehr gibt. Wenn Weitz in dieser Hinsicht Recht hätte, dann allerdings nur um den Preis, daß seine Darstellung der stets erneuten Entscheidung über die Anwendungsbedingungen des Begriffs nicht mehr zutrifft: sie wäre dann nämlich obsolet geworden.

Es heute möglicherweise alles zum Kunstwerk werden kann, also nichts von Vorherem als dem notwendigen Bereich des Kunstbegriffs ausgeschlossen werden kann, diesen Begriff aber andererseits auch nicht völlig unabhängig von Bedingungen verwendet werden kann, sieht Weitz die einzige verbleibende Möglichkeit darin, seine Verwendung an die vage und denkbare Bedingung der Ähnlichkeit zu binden.

"Aestheticians may lay down similarity conditions but never necessary and sufficient ones for the correct application of the concept." (1)

Die "Ähnlichkeitsbedingungen", die Weitz selbst angibt, erschöpfen sich in seinen "Erkennungskriterien", die er selbst ja (wie schon erwähnt) als völlig unverbindlich bezeichnet, da sie jederzeit revidierbar sein sollen. Das einzige "Erkennungskriterium", das an Ende Bestand hat, ist nur das abstrakte Kriterium der Ähnlichkeit selbst. Kunstwerke sind demnach die Dinge, die man bisher schon so bezeichnet hat, und auch ganz neuartigen Dinge, die den alten beiläufigen werken in irgendeiner Weise ähnlich sind. (2)

Dadurch werden die Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs aber derartig gelockert, daß die traditionellen Kunsttheoretiker - verständlicherweise - Protest erheben müssen. Osborne beispielsweise äußert sich zur Theorie von Weitz folgendermaßen:

"The notion of a family resemblance group has itself come under fire. For it would be virtually impossible to think of anything at all which had not some relation of resemblance to any other thing in the universe, and it would be possible to construct an infinity of the most outré and extravagant assemblages of things connected by the fact that each item had some resemblance to some other item in the assemblage. Nothing would be excluded. Such groupings are quite arbitrary." (3)

Osborne ist die Vorstellung, daß alles zum Kunstwerk werden könnte, natürlich deshalb so unangenehm, weil er (aufgrund seiner normativen Prinzipien) gewisse Dinge lieber nicht in den Museen sehen möchte. Und der Gedanke, daß die Klasse der Kunstwerke nur eine mehr oder weniger zufällig zusammengesetzte Kollektion von Dingen sein könnte, ist ihm deshalb unbehaglich, weil er glaubt, daß es in diesem Fall keine kohärente Kunstwissenschaft oder Ästhetik geben könnte (4) - eine sinistre Vorstellung für ihn, der doch in diesen Disziplinen seinen Lebensunterhalt sucht.

Was für einen Traditionalisten wie Osborne eine morbide Vision ist, daß nämlich jeder beliebige Gegenstand zum Kunstwerk werden könnte, ist für Weitz aber umgekehrt gerade der positive Grund dafür, die Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs so zu lockern, daß dies möglich wird. Welche Interessen aber auch immer

hinter diesem Disput stehen - es entsteht tatsächlich das von Osborne befürchtete Problem, daß Weitz die Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs so weit lockert, daß wirklich alle Gegenstände als Kunstwerke bezeichnet werden können, also auch jene, die faktisch eben doch nicht so bezeichnet werden.

"This amounts to the claim that there are no conditions for correct use of the term, in which case it would be correctly applicable to any object and hence incorrectly applicable to none." (5)

Wenn der Kunstbegriff also (zumindest der Möglichkeit nach) auf jeden beliebigen Gegenstand anwendbar sein soll, dann droht seine Verwendung völlig regellos zu werden. Dann aber ist der Begriff kein "offener Begriff", sondern gar kein Begriff mehr. Er wird zu einem leeren nichtssagenden Wort. (6) Richman hat für einen solchen Ausdruck die höfliche Bezeichnung "wide-open" geprägt und behauptet, eine Konzeption, die auf die unbegrenzte Anwendbarkeit eines Begriffes hinausläuft, könne keine Alternative zur traditionellen Auffassung bieten.

"The notion of family resemblances may account for our extending the application of a given general term, but it does not seem to place any limit on this process. If it is to serve as an alternative to the essentialist ('something common') view of (some or all) general terms, it must account for our limiting their application on pain of failing to account for their usefulness. ... In particular, it will be necessary to specify what kinds of similarity are relevant for determining applicability of a term and what kinds are not." (7)

Weitz hatte zwar selbst von Ähnlichkeiten "in certain respects" gesprochen (8), er hatte aber (wohlweislich) nicht näher spezifiziert, welche Hinsichten er meint. Ein völlig unspezifischer Hinweis auf irgendwelche Ähnlichkeiten kann aber denjenigen, der erfahren möchte, wie der Kunstbegriff tatsächlich verwendet wird, wohl kaum befriedigen. Wenn Weitz über die Verwendung dieses Begriffs nur sagt, sie richte sich nach gewissen Ähnlichkeiten, dann läßt er die eigentlich interessanten Probleme einfach ungelöst und gibt eine Auskunft, die zwar weniger dogmatisch ist, als der traditionelle Hinweis auf bestimmte gemeinsame Eigenschaften, aber dafür auch viel weniger brauchbar. Denn in welcher Hinsicht man bei bestimmten Dingen Ähnlichkeiten erkennt, das hängt (wie auch Wittgenstein betonte) von vielen Umständen ab und ändert sich mit der jeweiligen Sichtweise und dem jeweiligen Sprachspiel. (9)

Nun ist es natürlich klar, daß es für die Verwendung des Kunstbegriffs unerheblich ist, ob ein Gegenstand im Hinblick auf seine Maße und Gewichte, seine chemische Zusammensetzung etc. Ähnlichkeiten zu schon bekannten Kunstwerken hat. Offenbar gibt es relevante und irrelevante Ähnlichkeiten. Wenn man sich an den "Erkennungskriterien" für Kunstwerke orientiert, die Weitz aufzählt hat (10), dann sind die relevanten Ähnlichkeiten

für ihn anscheinend in erster Linie jene, die sich an dem sinnlich wahrnehmbaren "Medium" mit seinen "Elementen" und ihren "Relationen" ablesen lassen. In dieser Hinsicht sehen aber heute viele Kunstwerke ganz banalen Dingen (oft zum Verwechseln) ähnlich, während sie den traditionellen Kriterien (denen die Weitz zufolge doch ablesen sollen) optisch weit entfernt sind. Gegenwärtig existiert aber auch die große Gefahr der Verwirrung mit "plastischen" Werken (z.B. bezüglich der Verwendung von Elfenbein und Lösswood etc.) in der Regel aber konfirmiert etwas als Kunstwerk zu bezeichnet.

Daß sich die Ausdehnung des Kunstbegriffs nach gewissen Ähnlichkeiten richtet, ist also entweder eine nichtssagende oder eine nichtentscheidende Behauptung. Weitz hätte sich die Sache von den Ähnlichkeiten daher ebenso gut auch sparen können. Dann aber hätte er überhaupt keine Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs mehr angeben können, und von seiner Theorie wäre nur die simple Feststellung übrig geblieben, daß der Kunstbegriff faktisch ausgedehnt wird. Nach welchen Regeln diese Ausdehnung vor sich geht, bleibt schließlich auch in seiner Theorie unklar. Seine Behauptung, man verwende den Begriff aufgrund irgendwelcher (nicht näher spezifizierter) Ähnlichkeiten, kann die (sich erweiternde) Anwendung dieses Begriff ebenso wenig verständlich machen wie die traditionelle Theorie, die freilich das Problem der Ausdehnung des Begriffes noch nicht einmal zur Kenntnis nahm.

Die Unbestimmtheit der Anwendungsbedingungen des Kunstbegriffs ist also der Preis, den Weitz in Kauf nimmt, um seine Ausdehnbarkeit (und seine Neutralität) zu sichern. Weitz lehnt es (mit einem gewissen Recht) ab, starre und eindeutige Kriterien zu formulieren, an denen man ein für alle Mal feststellen kann, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht; die Alternative, die er zu bieten hat, besteht aber nur darin, nurmehr schwache (oder gar keine) Kriterien anzugeben. Er scheint zu unterstellen, daß aus dem (von ihm behaupteten) Umstand, daß Kunstwerke keine gemeinsamen Eigenschaften, sondern nur Ähnlichkeiten haben, logisch folgt, daß der Kunstbegriff dann auch nach dem Kriterium der Ähnlichkeit verwendet werden muß. Das ist freilich ein klarer Fall von non sequitur.

Wenn die Bedingungen, die Weitz für die Verwendung des Kunstbegriffs angibt, derartig vage sind, daß man mit ihrer Hilfe nicht mehr feststellen kann, ob man ein Kunstwerk vor sich hat oder nicht, so könnte dies auch ein Indiz dafür sein, daß diese Bedingungen einfach unangemessen sind und daß der Begriff nach ganz anderen Bedingungen verwendet wird als jenen, die Weitz berücksichtigt. Wenn die Bedingungen, die er aufzählt, so unbestimmt und unverbindlich sind, daß sich daraus für die Verwendung des Kunstbegriffs keinerlei Konsequenzen mehr ergeben, dann liegt das vielleicht daran, daß er einen ähnlichen Fehler begeht wie jemand, der ausschließlich mit physiologischen Kriterien zu definieren versucht, was ein Jungeselle ist. Er zieht Kriterien heran, die für die Verwendung des Begriffs völlig unmaßgeblich sind.

In diesem Sinne hat man Weitz vorgeworfen, sein Augenmerk viel zu sehr auf äußerlich wahrnehmbare Eigenschaften von Kunstwerken gerichtet zu haben (das "sensus medium"), ohne die Möglichkeit zu berücksichtigen, daß die Verwendung des Kunstbegriffs auch an sozusagen "unsichtbare" Merkmale geknüpft sein könnte. (1) Weitz scheint (unbewußt) davon ausgegangen zu sein, daß man die Verwendung des Kunstbegriffs nur klären kann, wenn man das Aussehen der Gegenstände beschreibt, auf die er anwendbar ist. Wenn man ausschließlich darauf fixiert ist, dann bietet sich allerdings zwangsläufig eine derartige Vielfalt von Phänomenen, daß man darin selbst beim besten Willen nicht mehr als ein "Netz von Ähnlichkeiten" zu erkennen vermag. Wenn Weitz also keine gemeinsamen Eigenschaften erkennen kann, so liegt das vielleicht einfach daran, daß er nur auf eine bestimmte Art von Merkmalen geachtet hat, nämlich diejenigen, die unmittelbar sichtbar sind.

"However, ... one cannot assume that if there is any one characteristic common to all works of art it must consist in some specific, directly exhibited feature." (2)

Wenn man sich jedoch von der äußerlich in's Auge fallenden Mannigfaltigkeit immer wieder neuer Kunstwerke nicht länger blenden läßt, dann gewinnt der (traditionelle) Gedanke, daß sie trotz ihrer verwirrenden Vielgestaltigkeit vielleicht doch etwas gemeinsam haben könnten, erneute Attraktivität. Man muß nur seine Aufmerksamkeit von jenen Eigenschaften abwenden, die sich direkt und unmittelbar ablesen lassen, und beispielsweise nach gemeinsamen Relationseigenschaften von Kunstwerken suchen. (Eine Theorie, die diesen Versuch unternimmt, wird noch zu erörtern sein.)

Die Rückkehr zu der Idee der gemeinsamen Eigenschaft wird, abgesehen davon, daß Weitz keine einleuchtende Alternativerklärung für die Verwendung des Kunstbegriffs geben kann, zusätzlich dadurch gefördert, daß seine Argumente dafür, daß es keine solchen gemeinsamen

Eigenschaft geben kann, nicht stichhaltig sind.

Das erste Argument, das Wittgenstein für seine These anführt, ist die oben zitierte Behauptung, daß man, wenn man sich Kunstwerke anschaut, einfach keine Gemeinsamkeiten erkennen kann. Dies ist natürlich ein belangloser Einwand, wie Margolis bemerkt,

"It amounts merely to an admission of Wittgenstein's own failure to discover more than 'strands of similarity': another might do better." (1)

Wenn Wittgenstein die Hoffnung aufgab, eine gemeinsame Eigenschaft zu entdecken, so folgt daraus nicht, daß es diese tatsächlich nicht gibt und daß wir nicht weiter nach ihr suchen darf.

"While he had a reason to cease searching, there is no reason why searching should cease." (2)

Eine negative Existenzaussage, wie die, daß es keine Eigenschaft gibt, die allen Kunstwerken gemeinsam ist, kann ohnehin nur hypothetische Geltung beanspruchen, solange man nicht a priori ausschließen kann, daß man eine solche Eigenschaft nur noch nicht entdeckt hat. Das erste Argument von Wittgenstein zur Stützung seiner These, daß es keine gemeinsamen Eigenschaften gibt, besteht aber nur in der ebenso naiven, wie suggestiven Behauptung, man brauche doch nur (im Sinne von Wittgensteins Empfehlung) hinzuschauen, um sie bestätigt zu finden. (5)

Wenn aber beispielsweise Tolstoy dieser Empfehlung folgt und die merkwürdige und willkürlich ausgewählte Kollektion von Dingen anschaut, die er (und vielleicht nur er) als Kunstwerke bezeichnet, so hat er sicherlich keine Schwierigkeiten, bei ihnen eine gemeinsame Eigenschaft zu erkennen.

Aber auch wenn man von einer allgemein akzeptierten Klasse von Dingen ausgeht, so ist doch das Problem, ob bei diesen Dingen etwas Gemeinsames zu finden oder nur ein Netz von Ähnlichkeiten zu erkennen ist, offenbar nicht durch einfaches "Anschauen" zu lösen.

"The question is not one simply of fact which can be decided by 'looking and seeing'." (6)

Es kann z.B. (wie gesagt) durchaus der Fall sein, daß man weniger mit den optischen Sinnesorganen als mit dem "theoretischen Auge" hinschauen muß. (7) Aber selbst wenn man annimmt, man habe es nur mit äußerlich wahrnehmbaren Eigenschaften zu tun, so könnte man trotzdem auf die Frage, ob bestimmte Dinge eine gemeinsame Eigenschaft haben oder nur Ähnlichkeiten, keine eindeutige empirische Antwort erwarten. Ob man das eine oder das andere sagt, hängt (wieder einmal) von verschiedenen Umständen ab, insbesondere auch von den jeweiligen Einstellungen und Interessen dessen, der hinschaut. (8) Trivialerweise kann man jede Wahrnehmungseigenschaft ebenso gut auch als ein Spektrum von Ähnlichkeiten auffassen und sie buchstäblich auch so sehen.

Dieser Umstand wird – ungewollt – in einem bekannten Aufsatz von Bamrough deutlich, der zur Erläuterung von Wittgensteins Konzeption der Familienähnlichkeiten eine Familienähnlichkeit im wörtlichen Sinne präsentiert, nämlich die Ähnlichkeit der Mitglieder der Familie Churchill. Er zählt zehn physionomische Merkmale auf (hohe Stirn, buschige Augenbrauen, blaue Augen, "romische" Nase etc.), stellt fest, daß wahrscheinlich kein einziges dieser Merkmale bei allen Familienmitgliedern gleichermaßen vorkommt, und zieht den Schluß: "The members of the family will then have no feature in common, and yet they will all unmistakably have the Churchill face in common." (9)

Obwohl sie also nichts gemeinsam haben, haben sie (auf einer anderen Ebene) doch etwas gemeinsam. Ob man es vorzieht, in diesem Fall nur ein Netz von Ähnlichkeiten zu konstatieren, oder ob man lieber sagt, es sei etwas Gemeinsames vorhanden, läßt sich aufgrund einfachen Anschauens nicht entscheiden. Es wäre auch durchaus möglich, daß verschiedene Betrachter hier verschiedenes sehen (ähnlich wie bei der Beobachtung von "organic unity") (10), ohne daß man aber sagen könnte, daß eine der beiden Sichtweisen unangemessen sei.

Auch die These, man könne bei Kunstwerken keine Gemeinsamkeiten, sondern nur Ähnlichkeiten erkennen, gibt offenbar eher Aufschluß über die Sichtweise dessen, der dies behauptet, als über die Dinge selbst. Als Aussage über die Dinge selbst war diese These aber auch gar nicht gedacht, denn Weitz (und seinen Nachfolgern) ging es gar nicht darum, eine inhaltliche Aussage über Kunstwerke zu machen.

"The concern of these writers has not been to show that family resemblances do in fact exist among the various arts, or among various works of art; on the contrary, they have used the doctrine of family resemblances in a negative fashion." (11)

Wenn die Behauptung, daß Kunstwerke keine gemeinsamen Eigenschaften haben, wirklich als eine inhaltliche Aussage über Kunstwerke gemeint wäre, dann hätte sich Weitz – wie man ihm auch vorgeworfen hat (12) – auf dieselbe Ebene begeben wie die traditionelle Kunsttheorie. Seine negative Antwort auf die Frage, ob Kunstwerke gemeinsame Eigenschaften haben, setzt ja immer noch voraus, daß es sich um eine sinnvolle Frage handelt. Dies müßte jedoch aufgrund seiner eigenen Thesen zumindest zweifelhaft sein, denn er selbst hat ja betont, daß man, bevor man inhaltliche Aussagen über Kunstwerke machen kann, zunächst einmal die (höchst problematische) Frage klären muß, welche Dinge überhaupt als solche klassifiziert werden können.

Die These, daß Kunstwerke keine gemeinsamen Eigenschaften, sondern nur Ähnlichkeiten haben, die wie eine inhaltliche These über eine bestimmte Klasse von Dingen formuliert ist, ist aber gar nicht so gemeint. Sie wurde von Weitz vielmehr nur deshalb aufgestellt, um seine These über die Verwendung des Kunstbegriffs zu begründen.

Weitz hat später zwischen einer "ontologischen" These ("Dinge, die mit einem bestimmten Begriff bezeichnet werden, haben gemeinsame Eigenschaften, und dieser "linguistische" Klasse "E" ein Begriff wird aufgrund von Bedingungen und hinreichender Bedingungen verwendet.") ontologischen und folgenden Implikation behauptet:

"Because the ontological thesis entails the linguistic, ..(the) denial of the latter entails the denial of the former." (1)

Weitz behauptet also nur deshalb, daß es keine gemeinsamen Eigenschaften von Kunstwerken gibt, weil er plausibel machen will, daß es keine notwendigen und hinreichenden Bedingungen für den Begriff "Kunstwerk" gibt, und daß deshalb eine Definition dieses Begriffs "logisch unmöglich" ist. Dieser Schluß ist allerdings nicht ganz korrekt, denn daraus, daß es keine gemeinsamen Eigenschaften gibt, folgt nur, daß es keine notwendigen Bedingungen gibt. Eine Definition mittels einer Disjunktion von hinreichenden Bedingungen bleibt - wie schon erläutert - trotzdem möglich.

Weitz kann also die Behauptung, daß eine Definition des Kunstbegriffs "logisch unmöglich" ist, nicht ohne weiteres aus der - ohnehin schon fragwürdigen und in dieser Form kaum beweisbaren - These ableiten, daß es keine gemeinsamen Eigenschaften von Kunstwerk gibt. Denn selbst wenn man dies beweisen könnte, so wäre es jedenfalls kein Beweis für seine eigentliche "linguistische" These.

Weitz müßte also - umgekehrt - einsichtig machen, daß es keine (notwendigen) Bedingungen für die Verwendung des Begriffs gibt, um dann berechtigterweise den Rückschluß wagen zu können, daß die damit bezeichneten Dinge keine gemeinsamen Eigenschaften haben können. Aber auch dieser Schluß gilt natürlich nur, wenn es sich um Eigenschaften handelt, die für die Verwendung des Begriffs von Bedeutung sind. (Die Menschen, die zu der exklusiven Klasse derer gehören, deren Telefonnummern Primzahlen sind, haben sicherlich viele und z.T. noch völlig unerforschte gemeinsame Eigenschaften, die jedoch nichts damit zu tun haben, daß sie in diese Klasse fallen.)

Daß Kunstwerke keine gemeinsamen Eigenschaften haben, läßt sich also nicht unmittelbar als eine inhaltliche These über Kunstwerke behaupten, sondern wäre bestenfalls, wie Weitz an einer Stelle selbst sagt, aus der "Logik des Begriffs" abzuleiten. (2) Es scheint sich dabei im Grunde ohnehin nur um eine irreführend formulierte These über die "Logik" des Kunstbegriffs selbst zu handeln. Wenn Weitz behauptet, daß Kunstwerke keine gemeinsamen Eigenschaften haben, dann hat diese Aussage offenbar einen ähnlichen Status wie die, daß die Farben grün und blau nicht gleichzeitig an

derselben Stelle sein können.(3) In beiden Fällen handelt es sich nur scheinbar um Aussagen über faktische Gegebenheiten, in Wirklichkeit jedoch sind es Feststellungen (oder Festlegungen) über die Grammatik der betreffenden Begriffe. Dies zeigt sich daran, daß eine empirische Widerlegung jeweils unmöglich erscheint. Während dies bei dem Satz über die Farben überhaupt tatsächlich so ist, ist es bei der These über die Kunstwerke wohl nur aus der Sicht von Weitz so. Er kann es sich einfach nicht anders vorstellen.

Dies mag daran liegen, daß er von Wittgensteins Bemerkungen über die Verwendung von Begriffen aufgrund von Familienähnlichkeiten so fasziniert ist, daß es ihm selbstverständlich erscheint, daß man sie auf den Kunstbegriff übertragen kann. Ob eine solche Übertragung statthaft ist, mußte aber begründet werden. Man kann jedenfalls nicht davon ausgehen, daß Wittgensteins Beschreibung der Verwendung einiger weniger Begriffe (wie "Spiel") für alle Begriffe überhaupt gilt, wie gelegentlich behauptet wird.(4) Wittgenstein selbst hätte wohl kaum die alberne Behauptung aufgestellt, daß die Leute, die wir Junggesellen nennen, keine gemeinsamen Eigenschaften haben, sondern nur deshalb unter diesen Begriff fallen, weil sie durch ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten (im Großen und im Kleinen) miteinander verbunden sind.

Das einzige halbwegs plausible Argument, das Weitz anführt, um nachzuweisen, daß der Kunstbegriff nicht aufgrund von notwendigen und hinreichenden Bedingungen verwendet werden kann, ist sein Hinweis auf die Ausdehnbarkeit des Begriffs auf neue Fälle. Weil diese neuen Fälle - zumindest nach seiner eigenen These - nur gewisse Ähnlichkeiten mit schon bekannten Kunstwerken aufweisen müssen, um in die Klasse der Kunstwerke aufgenommen zu werden, kann die (sich ständig erweiternde) Gesamtklasse der Kunstwerke auch nur ein Netz von Ähnlichkeiten aufweisen.

Die Ausdehnung des Kunstbegriffs kann man allerdings auch anders erklären, nämlich so, daß sich dabei nicht - wie Weitz unterstellt - die Bedeutung des Begriffs ("concept") ändert, sondern die Theorie ("conception") darüber, welche Dinge unter diesen Begriff fallen können. Im zweiten Fall bliebe die Bedeutung des Begriffs gleich, auch wenn (aufgrund verschiedener Theorien) heute Dinge unter ihn subsumiert werden können, bei denen das zu einem früheren Zeitpunkt unmöglich gewesen wäre. (Dies ist auch bei so harmlosen Begriffen wie "Wahlberechtigter" der Fall.) Diese Möglichkeit sieht Weitz offenbar überhaupt nicht - er bringt jedenfalls kein Argument dagegen vor. Wenn man diese Möglichkeit aber in Betracht zieht, dann scheint es durchaus nicht abwegig, daß man für den Begriff "Kunstwerk" notwendige und hinreichende Bedingungen formulieren kann, obwohl er auf immer wieder neuartige Phänomene ausdehnt wird.

Das Auftreten neuer Fälle spricht -wie schon oben erläutert - ohnehin nicht dagegen, daß es eine Defini-

tion des Kunstbegriffs geben kann, denn es wäre ja möglich, eine solche Definition jeweils beim Auftreten solcher Fälle zu revidieren. Aber diese fortwährende Revision müßte, wie sich nun zeigt, noch nicht einmal die Definition des Begriffs "Kunstwerk" selbst betreffen, da Gründe sich ebenso gut auch nur um die Bedeutung des Begriffs der Idealen, bei die es definierten Dinge handeln. Wenn man ein Kunstwerk als ein solches betrachtet, welches dem Zweck dient, die Aufmerksamkeit der Betrachter zu erregen, so ist es auch ein Kunstwerk, wenn es auch ein Kunstwerk ist, welches die Aufmerksamkeit der Betrachter zu erregen hat. Aber wenn man annehmen will, daß es nicht ein Kunstwerk ist, dann ist die "Ausdehnung" des Begriffs zu gering, weil man ja auch lediglich seine Überzeugungen bezüglich der Frage revidieren könnte, welche Gegenstände die erforderliche Funktion erfüllen können und welche nicht. Die Bedeutung des Begriffs könnte unverändert bleiben, obwohl nun Dinge darunter subsumiert werden, die vorher nicht unter ihn hätten subsumiert werden können.

Diese Deutung der "Ausdehnung" des Kunstbegriffs, die Weitz vollkommen ignoriert, hätte überdies den Vorteil, daß sie einen Umstand erklären kann, denn die Theorie von Weitz nicht erklären kann, nämlich den, daß zwar "im Prinzip" heute jeder beliebige Gegenstand als Kunstwerk werden kann, daß aber nur sehr wenige Gegenstände es wirklich werden. Weitz muß, um diesem Umstand gerecht zu werden, die Bedingungen des Kunstbegriffs so sehr lockern, daß er "wide-open" und damit unbrauchbar zu werden droht. Die Alternativtheorie kann dagegen, über die Möglichkeit der Erweiterung des Begriffs auf - tendenziell beliebige - neue Fälle hinaus, ein "regulatives" Prinzip angeben, nach dem sich diese Erweiterung richtet.

Wittgenstein hatte das Vorurteil kritisiert, daß man einen Begriff nur dann verwenden kann, wenn alle Dinge, die damit bezeichnet werden, eine spezifische gemeinsame Eigenschaft (oder eine Kombination von Eigenschaften) haben, an der man erkennen kann, daß sie unter diesen Begriff fallen. Die Alternativ-Erklärung, daß diese Dinge nur gewisse Ähnlichkeiten aufweisen müssen, ist der kritisierten Auffassung allerdings insofern noch recht nahe verwandt, als in beiden Fällen die Verwendung eines Begriffes darauf begründet wird, daß die Dinge, die unter ihn fallen, gewisse Eigenschaften (Gemeinsamkeiten oder Ähnlichkeiten) haben müssen, die als Bedingungen für die Verwendung des Begriffes fungieren.

In diesem Sinne ging auch Weitz noch ganz selbstverständlich davon aus, daß man nur dann etwas als Kunstwerk bezeichnen kann, wenn man bestimmte Merkmale der Dinge feststellen kann, aufgrund derer man sie so bezeichnen darf.

"If there were no criteria present for recognizing something as a work of art, we would not describe it as one." (1)

Weitz hält also durchaus daran fest, daß es "Bedingungen" für den "korrekten Gebrauch" des Kunstbegriffs geben muß, und er bezeichnet es geradezu als Hauptaufgabe der Ästhetik, "to describe the conditions under which we employ the concept correctly." (2)

Die Anwendungsbedingungen sind nach der Theorie von Weitz lediglich nicht mehr starr, unveränderlich und rigide, sondern locker, flexibel und erweiterungsfähig.

William Kennick, der neben Weitz einflußreichste Kritiker der traditionellen Kunsttheorie, teilt diese Auffassung nicht. Während Weitz es noch als unumgänglich ansieht, die Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs ausfindig zu machen, auch wenn es sich nurmehr um "similarity conditions" (3) handeln soll, so hält Kennick dieses Unterfangen für gänzlich überflüssig. Er meint nämlich, daß bei der tatsächlichen Verwendung dieses Begriffs auf solche Bedingungen überhaupt kein Bezug genommen wird. Dies zeigt sich nach seiner Meinung daran, daß man den Kunstbegriff offenbar problemlos und erfolgreich verwenden kann, auch ohne daß man (deshalb) angeben könnte, nach welchen Regeln sich diese Verwendung richtet. Anscheinend gilt auch für den Kunstbegriff, was nach Wittgensteins Aussagen für so viele Begriffe gilt (4), nämlich, daß man sie verwenden kann, ohne daß man sagen kann (oder wissen muß), worauf sich diese Verwendung gründet. In diesem Sinne sagt Kennick über den Kunstbegriff folgendes:

"We do know what art is when no one asks us what it is; that is, we know quite well how to use the word 'art' and the phrase 'work of art' correctly. And when someone asks us what art is, we do not know; that is, we are at a loss to produce any simple formula, or any

complex one, which will neatly exhibit the logic of this word and this phrase." (5)

Wenn wir aber den Begriff "Kunstwerk" erfolgreich verwenden können, ohne daß wir (notwendige und/oder hinreichende) Bedingungen dafür angeben können, dann wird die Frage nach solchen Bedingungen überflüssig. Sie kann sogar hinderlich werden, weil sie das problemlose Funktionieren der Alltagssprache stört. Das Problem, das die traditionelle Kunsttheorie (und in gewissem Sinne auch noch Weitz) zu lösen suchte, nämlich, die Bedingungen zu finden, die ein Gegenstand erfüllen muß, um als Kunstwerk bezeichnet zu werden, muß Kennick zufolge also gar nicht gelöst, sondern eher aufgelöst und zum Verschwinden gebracht werden. Wenn man keine Bedingungen kennen muß, um den Begriff verwenden zu können, dann gibt es gar kein Problem, und wo es kein Problem gibt, da muß man keines lösen - und erst recht keines erfinden. (6) Die traditionelle Kunsttheorie hat sich demnach nicht so sehr mit einem Problem beschäftigt, das unlösbar ist (wie Weitz behauptete), sondern mit einem Problem, das überflüssig ist.

Dieses (pragmatistische) Argument gegen die traditionelle Kunsttheorie erscheint auf den ersten Blick recht attraktiv, es ist aber fraglich, ob es plausibel begründet werden kann. Zu diesem Zweck muß geklärt werden, woran es liegt, wenn man den Kunstbegriff - wie Kennick behauptet - verwenden kann, ohne seine Verwendungsregeln angeben bzw. "zitieren" zu können.

Kennick deutet einerseits an, daß dies daran liegt, daß der Begriff eine "komplizierte Vielzahl von Verwendungen" und deshalb eine "komplexe Logik" hat. Er setzt den Kunstbegriff in dieser Hinsicht von normalen empirischen Begriffen (wie "Helium") ab und vergleicht ihn mit anderen philosophisch interessanten Begriffen (wie dem der Zeit und des Raumes etc.). (7) Aus diesem Grund spielt er auch in der oben zitierten Sequenz auf eine Aussage von Augustinus über die Zeit an, die wiederum Wittgenstein zum Gegenstand seiner Reflexion gemacht hat. (8)

Die "Komplexität" des Gebrauchs kann aber nicht der eigentliche Grund sein, weshalb man keine Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs angeben kann, denn in diesem Fall gäbe es ja solche Bedingungen, sie wären eben nur "komplex" und wenn man sie nicht angeben kann, so nur deshalb, weil man sich nicht entsprechend bemüht. Kennick zufolge sind wir aber auch außerstande, in "irgendeiner komplexen Formel" anzugeben, wie der Begriff verwendet wird. Außerdem bemüht sich Kennick selbst darum, die "Komplexität" der Verwendung des Kunstbegriffes zu reduzieren und seine Untersuchung auf eine einzige Gebrauchsweise zu konzentrieren, die (angeblich) die einzig interessante für die Ästhetik ist, nämlich die, wo der Ausdruck "Kunstwerk" dazu verwendet wird, eine bestimmte Klasse von Dingen zu identifizieren. (9) In dieser Verwendung (die schon von Weitz bekannt ist) dient der Kunstbegriff aber schlicht dazu, eine empirische Klasse von individuier-

baren Einzeldingen zu bezeichnen, und daher wird hier die Analogie mit den "philosophischen" Begriffen (wie Raum und Zeit) unhaltbar. Kennick läßt sie daher auch stillschweigend fallen und behandelt den Kunstbegriff nun doch als einen ganz normalen empirischen Begriff (wie "Helium").

Gerade die empirisch klassifizierende Verwendung des Kunstbegriffs ist es aber, für die die These, daß dieser Begriff ohne die Kenntnis irgendwelcher Bedingungen verwendet werden kann, gelten soll. Gerade zu dem Zweck, Kunstwerke als solche zu klassifizieren und von anderen Dingen zu unterscheiden, braucht man nach Kennicks Ansicht, keinerlei Kenntnisse über die Dinge, die unter diesen Begriff fallen. Wenn man den Begriff "Kunstwerk" gelernt hat und damit die (praktische) Fähigkeit erworben hat, Kunstwerke als solche zu klassifizieren, dann benötigt man weder eine Definition des Begriffs "Kunstwerk", noch eine Theorie darüber, was ein Kunstwerk ist. Auch Kennick (wie schon Weitz) beruft sich in diesem Zusammenhang auf einen Aufsatz von Waismann und sagt in Abwandlung einer Passage daraus folgendes:

"If anyone is able to use the word 'art' or the phrase 'work of art' correctly, in all sorts of contexts and on the right sort of occasions, he knows 'what art is', and no formula in the world can make him wiser." (10)

Jemand, der ein Kunstwerk als solches erkennen kann, weiß demnach alles, was man wissen muß, um zu wissen, "was Kunst ist". Wenn Kennick hinzufügt, daß ihn keine "Formel" (etwa eine Realdefinitionen der traditionellen Theorie) nun noch "klüger machen" könne, so ist das freilich nur so zu verstehen, daß ihm für die Verwendung des Begriffes keine weiteren Kenntnisse von Nutzen sein können. In diesem Sinne kann man auch von jemandem, der z.B. einen Blitz als solchen erkennen und richtig bezeichnen kann, sagen, er wisse, was ein Blitz ist, - auch wenn er keinerlei inhaltliche Kenntnisse über das so bezeichnete Phänomen hat.

Kennick möchte also die Fähigkeit, Kunstwerke als solche zu klassifizieren, völlig abtrennen von allem inhaltlichen Wissen über die so bezeichneten Dinge. Er kann daher (im Gegensatz zu Weitz) auch darauf verzichten, inhaltliche Aussagen über Kunstwerke zu machen. Ob beispielsweise gemeinsame Eigenschaften oder nur Ähnlichkeiten bei ihnen zu finden sind, wird völlig uninteressant für die Frage, wie der Begriff "Kunstwerk" verwendet wird. Selbst wenn es sie gäbe, so beruht jedenfalls die Verwendung des Begriffs nicht darauf, daß man sie kennt. Kennick kann sogar (ebenefalls im Gegensatz zu Weitz) zugestehen, daß eine adäquate, nicht-persuasive Definition des Kunstbegriffs prinzipiell möglich ist, und er hat dies später auch getan. (11) Kennick behauptet also nur, daß eine solche Definition, wenn es sie gäbe, unnötig wäre, um den Begriff im Alltag erfolgreich verwenden zu können.

Um seine Thesen an einem Gedankenexperiment zu verdeutlichen, schlägt Kennick vor, man solle sich ein großes Warenhaus vorstellen, bzw. - wie man auch sagen könnte: eine Ansammlung aller Dinge, die es in der (bürgerlichen) Welt gibt.

"Now we instruct someone to enter the warehouse and bring out all the works of art it contains. He will be able to do this with reasonable success, despite the fact that, as even the aestheticians must admit, he possesses no satisfactory definition of Art in terms of some common denominator, because no such definition has yet been found. Now imagine the same person sent into the warehouse to bring out all objects with Significant Form, or all objects of Expression. He would rightly be baffled; he knows a work of art when he sees one, but he has little or no idea what to look for when he is told to bring an object that possesses Significant Form." (1)

Jede beliebige Versuchsperson, die man beauftragt, in dem imaginären Warenhaus die Kunstwerke ausfindig zu machen, kann dies - nach Kennicks Überzeugung - "mit beträchtlichem Erfolg" tun. Um den Auftrag erfolgreich ausführen zu können, muß man lediglich seine Muttersprache erlernt haben. Jedermann, der sprechen kann, hat demnach die Fähigkeit, Kunstwerke problemlos zu erkennen, wenn er sie sieht, auch ohne daß er dazu einer jener Definitionen bedürfte, die von den traditionellen Kunsttheorien ausgearbeitet wurden. Diese sind auch schon deshalb unbrauchbar, weil sie in der Regel in einer Terminologie formuliert sind, die viel unverständlicher und "obskurer" (2) ist als das schlichte umgangssprachliche Wort "Kunstwerk", das jeder versteht.

Die Feststellung, daß die traditionellen Kunsttheorien ihre Definitionen häufig in Termini formuliert haben, die weniger verständlich sind als das Wort "Kunstwerk" selbst, ist von Kennick als Einwand gegen diese Theorien gedacht. Ein Einwand ist dies allerdings nur dann, wenn man unterstellt, daß der einzige Sinn dieser Theorien darin lag, eine Instruktion über die (umgangssprachliche) Verwendung des Wortes "Kunstwerk" zu geben, die zudem in ebenderselben Umgangssprache abgefaßt ist, so daß diese Erklärung dazu verwendet werden könnte, jemandem, der dieses Wort nicht kennt, seinen korrekten Gebrauch allererst zu lehren. Es ist aber klar, daß die traditionelle Theorie weder die faktische Verwendung des Wortes "Kunstwerk" erläutern wollte, noch gar versuchte, umgangssprachlich synonyme Ausdrücke dafür zu finden. Letzteres ist aus der Perspektive der traditionellen Ästhetik bestenfalls eine Aufgabe für Sprachlehrer und Verfasser von Wörterbüchern. Kennick könnte der traditionellen Theorie also bestenfalls vorwerfen, daß eben dies nicht ihre Absicht war: eine Definition, die man eine "lexikalische" Definition nennen könnte, zu suchen. Aber auch eine solche Vorhal-

tung wäre von seiner Position aus absurd, denn er behauptet ja gerade, daß eine solche Definition (und also auch die Suche nach ihr) überflüssig ist. Kennicks Einwand kann die traditionelle Theorie also gar nicht treffen. Er wirft ihr vor, daß sie etwas nicht geleistet hat, was sie gar nicht leisten wollte, und was nach seiner eigenen Meinung auch gar nicht geleistet werden muß.

Wenn man aber nicht davon ausgeht, daß eine Definition in jedem Fall nur eine "lexikalische" Definition sein kann, dann ist es weder verwunderlich noch bedauerlich, daß sie nicht so leicht verständlich ist, wie das Definiendum. Der traditionellen Theorie ging es - wie gesagt - um eine Realdefinition, die in einer kurzen Formel inhaltliches Wissen über eine bestimmte Art von Dingen enthält. Daher ist es kein Wunder, daß ihre Definitionen in einer theoretisch elaborierten Sprache formuliert sind, die von Laien, die mit der betreffenden Theorie nicht vertraut sind, nicht ohne weiteres verstanden werden kann. Die meisten Leute wären, ebenso wie Kennicks Testperson, überfordert, wenn man ihnen den Auftrag gäbe, aus dem Warenhaus alle Dinge herauszuholen, die Lichtwellen mit Wellenlängen von 680-700 nm reflektieren, obgleich sie die umgangssprachlich formulierte Version dieses Befehls durchaus verstehen und ihn daher auch problemlos ausführen könnten.

Demnach ist klar, daß es Kennick nicht um eine theoretisch fundierte Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" geht, sondern ausschließlich um seine alltagssprachliche Verwendung durch den (theoretisch ungebildeten) Laien.(3) Seine Konzentration auf diese alltägliche, theorielose Verwendung des Kunstbegriffs ist durch die Erkenntnis inspiriert, daß die traditionellen Kunsttheorien immer wieder dazu führen, diesen Begriff in einer problematischen und einseitig normativen Weise zu verwenden. Kennick sieht den Hauptfehler der traditionellen Kunsttheorien (ähnlich wie Weitz) darin, daß sie immer wieder von dem allgemein akzeptierten Gebrauch des Kunstbegriffs abweichen und damit willkürlich und persuasiv werden.

Dies wird deutlich, wenn man sich (wie einige Kommentatoren vorgeschlagen haben)(4) vorstellt, daß ein Kunsttheoretiker (und Kunstkenner) wie Clive Bell dem Warenhaustest unterzogen würde. Bell würde unweigerlich ohne die Werke der Akademiemaler des 19. Jahrhunderts wieder herauskommen, da er immer wieder betont hat, daß deren Werke keine Kunstwerke sind, sondern nur "descriptive paintings", wie er sie nennt.(5) Über eines dieser Bilder, ein zu seiner Zeit sehr bekanntes Gemälde von William Powell Frith, sagt er ausdrücklich: "'Paddington Station' is not a work of art."(6)

Wie sich aus seinen kurzen Bemerkungen zu Bell (7) extrapolieren läßt, ist eine solche Äußerung für Kennick schlicht ein Mißbrauch der Sprache. Bell gebraucht hier den Kunstbegriff nicht mehr in Übereinstimmung "with the rules that govern the actual and

commonly accepted usage of the word 'art' "(8). Er weicht vielmehr aus den hinlänglich bekannten demagogischen Interessen von dieser allgemein üblichen Verwendung ab und bezeichnet (wieder einmal) nur das als Kunst, was er (und vielleicht nur er) für künstlerisch wertvoll hält. Er suggeriert, alles andere sei gar nicht als Kunst klassifizierbar. Wenn Bell also die Bilder der Akademiemaler nicht als Kunstwerke bezeichnet, so ist das in Kennicks Augen ähnlich wie wenn er gesagt hätte "Neger sind keine Menschen". Er benutzt einen eigentlich klassifikatorischen Begriff wieder nur in einem evaluativen Sinne und macht ihn von einseitigen normativen Kriterien abhängig.

Es ist also auch für Kennick die evaluative Verwendung des Kunstbegriffs, die immer wieder zu Abweichungen von den "tatsächlichen und allgemein akzeptierten Regeln" seiner Verwendung führt. Kennick unterstellt also (ebenso wie Weitz), daß der Begriff "Kunstwerk", wenn er den allgemein akzeptierten - und daher maßgeblichen - Regeln entsprechend verwendet wird, nur ein wertfreier, deskriptiver Begriff sein kann, der Dinge einer bestimmten Klasse zuordnet, unabhängig davon, wie man sie bewerten würde. Nur dieser empirisch-klassifizierende Begriff ist es, der durch den Warenhaustest überprüft werden kann.

Der fiktive Warenhaustest sollte plausibel machen, daß man zwar fähig ist zu erkennen, was ein Kunstwerk ist, daß man aber nicht fähig ist zu sagen, was ein Kunstwerk ist. Als Grund für diesen Umstand kommt die Auskunft, daß es sich um einen Begriff mit einer besonders komplizierten und verwirrenden Vielfalt von Verwendungen handelt, nicht mehr in Frage, denn im Warenhaustest wird ja ausschließlich die empirisch-klassifikatorische Verwendung des Kunstbegriffs überprüft. Die einzige Erklärung, die noch übrig bleibt, ist die, daß es sich um einen Begriff handelt, der kriterienlos, also wie ein Wahrnehmungsbegriff verwendet wird.

Wittgenstein hat über einen Farbbegriff etwas gesagt, was für Wahrnehmungsbegriffe generell gelten kann.

"Wie erkenne ich, daß diese Farbe Rot ist? - Eine Antwort wäre: 'Ich habe Deutsch gelernt.'"(1)

Genau diese Bemerkung macht sich Kennick (ohne sie zu zitieren) bei der folgenden Darstellung der Verwendung des Kunstbegriffs zunutze:

"We are able to separate those objects which are works of art from those which are not, because we know English; that is, we know how correctly to use the word 'art' and to apply the phrase 'work of art'."(2)

Die Erklärung, daß man bestimmte Dinge erkennen kann, wenn man fähig ist, den Begriff, unter den sie fallen, richtig zu verwenden, ist natürlich in gewisser Weise tautologisch. Andererseits wäre es aber lächerlich, auf die Frage, woran man einen Junggesellen erkennt, zu antworten, man habe seine Muttersprache gelernt. Dieselbe Antwort ist also nicht auf alle Fragen gleich sinnvoll. Wenn die zitierte Bemerkung Wittgensteins dennoch einen Sinn hat, so deshalb, weil sie sich auf ein (exemplarisches) Wahrnehmungsprädikat bezieht. Sie wendet sich gegen die Unterstellung der traditionellen Semantik, daß man einen Begriff nur dann verwenden kann, wenn man die Dinge, die unter ihn fallen, an einem bestimmten, spezifischen Unterscheidungsmerkmal erkennen kann.

Diese Unterstellung führt aber in einen infiniten Regress. Man kann nicht alles immer wieder an etwas anderem erkennen. Es gibt zwar Prädikate (wie "Junggeselle"), die man deshalb verwendet, weil auf die damit bezeichneten Fälle auch andere Prädikate zutreffen. Es gibt aber auch Prädikate, bei denen dies nicht der Fall ist, und dazu zählen vornehmlich die Wahrnehmungsprädikate. Man ist zwar vielleicht geneigt anzunehmen, auch hier müsse es doch etwas geben, woran man die Anwendbarkeit eines solchen Prädikates erkennen kann, und so wird man zu der Idee geführt, es müsse, wenn es schon an den Dingen selbst nichts gibt, woran man beispielsweise ihre rote Farbe erkennen kann, zumindest im Geiste ein Vorstellungsbild geben, mit dem

man die Dinge vergleicht, um daran ihre Farbe richtig erkennen zu können. Abgesehen davon, daß man nun wieder fragen könnte, woran man die Übereinstimmung mit jenem (postulierten) Muster erkennt, das man angeblich im Geiste mit sich trägt(3), ist die Rede von einem solchen geistigen Muster ohnehin nur ein Bild, das zwar beruhigend wirkt, aber nichts erklärt.

Wenn man nicht sagen kann, woran man z.B. rote Dinge erkennt (ohne dabei das Prädikat "rot" zu wiederholen), so liegt das also nicht daran, daß man nur nicht weiß, woran man sie erkennt, sondern einfach daran, daß man sie eben an überhaupt nichts erkennt. Man erkennt die rote Farbe nicht an irgendeinem anderen Merkmal, sondern sozusagen "unmittelbar", einfach deshalb weil man gelernt hat, auf ein bestimmtes Spektrum von Reizen mit dem Wort "rot" zu reagieren, also deshalb, weil man in den allgemein üblichen Gebrauch dieses Wortes eingeübt worden ist. Dies ist der Sinn, den Wittgensteins scheinbar tautologische Bemerkung gewinnt, wenn man sich klar macht, daß sie sich auf ein (exemplarisches) Wahrnehmungsprädikat bezieht. Sie macht deutlich, daß man keine andere Antwort geben kann. Man kann die Verwendung von Wahrnehmungsprädikaten nicht dadurch erklären, daß man auf irgendetwas (und sei es auch nur eine fiktive mentale Entität) hinweist, woran man ihre Anwendungsfälle erkennt, sondern nur dadurch, daß man sagt, es sei eben eine gewisse Konvention oder "Institution", bestimmte Dinge mit einem solchen Prädikat zu bezeichnen, eine "Technik, die von vielen geteilt wird".(4)

Man kann die Frage, wie man (beispielsweise) eine bestimmte Farbe erkennt, allerdings auch auffassen als Frage nach den (möglicherweise physiologischen) Ursachen, aufgrund derer dies möglich ist. Eine solche Frage nach Ursachen liegt aber außerhalb der semantischen Ebene und hat mit dem Problem, nach welchen Regeln Wahrnehmungsbegriffe verwendet werden, ebenso wenig zu tun wie die Frage, warum man fähig ist, Schach zu spielen, etwas damit zu tun hat, wie dieses Spiel gespielt wird. Wittgenstein streitet nicht ab, daß es Ursachen dafür gibt, daß man Wahrnehmungsprädikate verwenden kann, er betont lediglich, daß es keine Gründe für ihre Verwendung gibt.

Kennick nimmt offenbar an, daß es sich mit dem Kunstbegriff ähnlich verhält. Auch hier gibt es seiner Meinung nach keine Gründe, die die Zuschreibung des Begriffes rechtfertigen. Wenn das zutrifft, dann kann es sich aber nur noch um einen Begriff handeln, der aufgrund konventionell konditionierter Wahrnehmung verwendet wird. Wenn es keine verbal formulierbaren Kriterien für die Verwendung des Begriffes "Kunstwerk" gibt, dann liegt das daran, daß diese ausschließlich auf der unmittelbaren Wahrnehmung beruht, die - mittels ostensiver Definition - auf die Identifizierung eines entsprechenden Spektrums von Phänomenen eingestellt worden ist. Damit wird der Kunstbegriff, ähnlich wie bei Osborne, dessen Ansichten Kennick ja ansonsten strikt ablehnt(5), zu einem Wahrnehmungsbegriff. Bezeichnen-

derweise sagt Kennick ja auch von seiner Versuchsperson: "He knows a work of art, when he sees one." (6)

Kennick teilt (wie in gewisser Weise ja auch Weitz) eine der häufigsten Unterstellungen der traditionellen Kunsttheorie, nämlich, daß man es den Dingen irgendwie unmittelbar ansehen muß, ob sie Kunstwerke sind oder nicht. Anders als Osborne oder Weitz gibt er aber keine unmittelbar wahrnehmbare Merkmale an, die als Kriterien des Kunstbegriffs zu verwenden sind, sondern behauptet, daß solche Kriterien völlig überflüssig sind. Seine Alternative zu den (erfolglosen) Bemühungen der traditionellen Kunsttheorie um eine Definition des Kunstbegriffs läuft also - wofür auch der (von Prichard(7) entlehnte) Titel seines Essays ein Indiz gibt - auf eine Art intuitionistische Auffassung hinaus: man kann nur durch unmittelbare Anschauung feststellen, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht, daher ist es auch unmöglich, die Bedeutung des Begriffs "Kunstwerk" zu definieren. Wenn eine solche Definition versucht wird, so kann sie also (ähnlich wie wenn man Farben durch die Angabe von Lichtwellenfrequenzen definiert) nur etwas darüber aussagen, was für Dinge Kunstwerke sind, nicht aber darüber, was der Begriff, mit dem man sie bezeichnet, bedeutet.

Kennicks Kritik an der traditionellen Kunsttheorie zielt darauf ab, deren zentrale Frage nach dem "Wesen" der Kunst als überflüssig zu erweisen. Diese Frage muß weder beantwortet werden, um die Verwendung des Kunstbegriffs erklären zu können, noch ist sie im Sinne einer empirischen Erforschung von Kunstwerken notwendig oder auch nur sinnvoll. Kennick möchte also das zentrale Problem der traditionellen Theorie als Scheinproblem entlarven und zum Verschwinden bringen.

Paradoxerweise beruht aber Kennicks Kritik auf eben derselben Unterstellung wie die von ihm kritisierten, essentialistischen Kunsttheorien. Diejenigen, die versuchten, das Wesen der Kunst zu entdecken, mußten ja davon ausgehen, daß man zunächst einmal (ohne ernstzunehmende Schwierigkeiten) identifizieren kann, was ein Kunstwerk ist und was nicht, denn andernfalls wäre es nicht möglich, das Wesen dieser Dinge zu entdecken. An dieser naiven Unterstellung scheitert die traditionelle Theorie aber immer wieder, weil sie stets auf's Neue mit Phänomenen konfrontiert wird, auf die ihre Generalisierungen nicht zutreffen und bei denen sie noch nicht einmal erklären kann, warum sie überhaupt als Kunstwerke klassifiziert werden. Um so erstaunlicher ist es daher, wenn Kennick glaubt, diese Theorien aufgrund derselben Unterstellung kritisieren zu können, die letztlich doch der Grund für ihr Scheitern war. Auch Kennick behauptet ja, daß man Kunstwerke völlig problemlos als solche erkennen kann, denn nur aufgrund dessen kann er propagieren, daß es (aus pragmatischen Gründen) ganz überflüssig ist, sich um eine Definition des Kunstbegriffs zu bemühen. Er meint, der ganze theoretische Aufwand der traditionellen Theorie sei unnütz, weil ja die Basis, auf der er aufbaut, also die Fähigkeit Kunstwerke als solche zu erkennen, - zumindest für die Zwecke alltäglichen Redens über Kunst - allein schon völlig ausreichend ist.

Im Gegensatz zu Kennicks These, daß die traditionelle Theorie Probleme behandelt hat, die es gar nicht gibt, scheint es aber eher (umgekehrt) so zu sein, daß sie (und auch er selbst) Probleme verleugnet, die es eben doch gibt. Denn offenbar ist die Klassifizierung von Kunstwerken keineswegs eine so problemlose Angelegenheit, wie es von der traditionellen Theorie - und auch noch von ihrem Kritiker Kennick - unterstellt wird. Wenn Kennick behauptet, daß diese Klassifizierung von jedem, der seine Muttersprache gelernt hat, ohne Schwierigkeiten geleistet werden kann, so bringt er mit seinem Versuch, das zentrale Problem der traditionellen Theorie zum Verschwinden zu bringen, zugleich auch das noch fundamentalere Problem zum Verschwinden, aus dem heraus sich jenes (zum Teil) erst ergab, nämlich das immer noch ungelöste Problem, wie der Kunstbegriff verwendet wird - dies aber nur in dem (schlechten) Sinne, daß es unsichtbar, und damit unlösbar, wird.

Die Prämisse, auf der Kennicks Kritik an den traditionellen Kunsttheorien beruht, nämlich, daß die Identifizierung von Kunstwerken kein Problem sei, ist also höchst fragwürdig. Dies gibt – mit der ihm eigenen sanften Ironie – auch Danto gegen Kennick zu bedenken:

"Telling artworks from other things is not so simple a matter, even for native speakers." (1)

Kennick könnte darauf erwidern, jemand, der angesichts bestimmter Fälle nicht weiß, ob er sie als Kunstwerke bezeichnen soll oder nicht, habe den Kunstbegriff eben noch nicht hinreichend gelernt. Er unterstellt ja, daß man, wenn man den Kunstbegriff gelernt hat, ihn "bei allen Gelegenheiten richtig" (2) verwenden kann. Kennick unterstellt dabei aber außerdem, daß man aus der offenkundigen Tatsache, daß das Wort "Kunstwerk" zu unserem verbalen Repertoire gehört, folgern kann, daß es bei der Klassifikation von Kunstwerken keinerlei Probleme gibt.

Gerade das ist aber fraglich: ob jemand, der das Wort "Kunstwerk" gelernt hat, damit auch schon gelernt hat, es "bei allen Gelegenheiten" auf die richtigen Dinge anzuwenden. Diese Folgerung wäre nur dann plausibel, wenn der Kunstbegriff – wie Kennick ja tatsächlich anzunehmen scheint – ein Wahrnehmungsbegriff ist. Nur von einem Wahrnehmungsbegriff kann man sagen, daß die Kenntnis seiner Bedeutung allein schon sicherstellt, daß man ihn auf die richtigen Dinge anwenden kann, denn das Lernen eines solchen Begriffs besteht eben darin, die (praktische) Fähigkeit zu erwerben, seine Anwendungsfälle zu erkennen, wenn man sie sieht. Wenn man rote Dinge nicht erkennt, wenn man sie sieht, dann weiß man nicht, was "rot" bedeutet, im Gegensatz dazu kann man aber durchaus wissen, was das Wort "Junggeselle" bedeutet, ohne daß man allein aufgrund dessen schon in der Lage ist, einen Junggesellen zu erkennen, "wenn man einen sieht".

Wenn Kennick sagt, daß man weiß, was ein Kunstwerk ist, und ein Kunstwerk als solches erkennen kann, wenn man den Begriff "Kunstwerk" gelernt hat, so hat diese (in gewissem Sinne tautologische) Aussage nur dann einen Sinn, wenn damit – sozusagen metaphorisch – behauptet wird, daß es sich um einen Wahrnehmungsbegriff handelt. Die Verwendung von Wahrnehmungsbegriffen beruht aber darauf, daß übereinstimmende Urteile gefällt werden. Kennick muß also unterstellen, daß bei seinem Warenhaustest jede Versuchsperson dieselbe Kollektion von Dingen herausbringt. Dies muß er auch schon deshalb unterstellen, weil es nach seiner These ja keine Erkennungsmerkmale bzw. definierende Eigenschaften gibt, anhand derer man überprüfen könnte, ob jemand den Begriff "Kunstwerk" richtig verwendet, bzw. die richtigen Dinge ausgewählt hat. Zur Überprüfung dieser Frage bleibt also (wie bei Wahrnehmungsbegriffen generell) nur das Kriterium der Übereinstimmenden Verwendung mit anderen, und nur daran kann sich bemessen, ob die Versuchsperson ihren Auftrag "with reasonable success" erfüllt, wie Kennick annimmt.

Es ist aber offensichtlich absurd zu unterstellen, daß jeder, zu dessen Wortschatz der Begriff "Kunstwerk" gehört, ihn tatsächlich auf dieselben Dinge anwendet, auf die auch jeder andere ihn anwenden würde. Anders als bei normalen Wahrnehmungsbegriffen ist es offenbar weitaus häufiger umstritten, auf welche Dinge er anwendbar ist, und in einer Vielzahl von Fällen ist es völlig unklar, ob man sie als Kunstwerke bezeichnen kann oder nicht. Dieser Umstand untergräbt natürlich die (verstohlene) Analogie mit den Wahrnehmungsbegriffen, auf der Kennicks Argumentation beruht, bzw. beruhen muß, um überhaupt konsistent zu sein.

Kennick ist es zwar nicht entgangen, daß es vergleichsweise häufig Meinungsverschiedenheiten über die Anwendbarkeit des Kunstbegriffs gibt. Das Problem, das sich daraus für seine Konzeption ergibt, versucht er jedoch durch die Behauptung zu entschärfen, dies läge nur daran, daß der Begriff "Kunstwerk" - wie so viele andere Begriffe auch - eben ein vager Begriff sei, an dessen Peripherie es eine Zahl von Grenzfällen gibt, bei denen man im Zweifel ist, ob sie noch unter den Begriff fallen oder nicht.

"If we are in doubt, it is probably because 'art' and 'work of art', like most general expressions, are vague in application and admit of 'borderline-cases'." (3)

Wo es "Grenzfälle" gibt, da muß es aber auch (und vermutlich in der Mehrzahl) zentrale und eindeutige Fälle geben, wo die Weigerung, den Begriff anzuwenden, beweisen würde, daß man sich nicht mehr (oder noch nicht) im Einklang mit der normalen Sprachverwendung befindet. Während aber derjenige, der angesichts einer reifen Tomate leugnet, daß sie rot ist, damit tatsächlich nur zeigt, daß er die Verwendung des Begriffs 'rot' nicht beherrscht (vielleicht, weil er blind oder farbenblind ist), gibt es analoge Testfälle für die Verwendung des Kunstbegriffs offenbar nicht. In diesem Sinne hat Sircello gegen Kennick eingewandt, man könne die Anwendbarkeit des Kunstbegriffs bei jedem beliebigen Objekt in Frage stellen, ohne daß daraus zwangsläufig ersichtlich würde, daß man die Verwendung dieses Begriffes nicht beherrscht.

"There is nothing, it seems, to which our language permits us to apply the term 'art' to which it is not permissible, as far as the rules of language are concerned, to deny the term 'art'." (4)

Wenn der Kunstbegriff ein vager Begriff ist, wie Kennick sagt, dann ist er in einer so extremen Weise "vage", daß es überhaupt keine eindeutigen Fälle, sondern nur "Grenzfälle" gibt. Wenn man aber die Verwendung des Begriffs bei jedem beliebigen Fall in Frage stellen kann, dann läßt sich dies offenbar nicht mehr auf seine "Vagheit" zurückführen.

Hierauf könnte Kennick erwidern, daß jemand, der sich weigert, den Begriff "Kunstwerk" auf solche Fälle wie die Gemälde im Louvre anzuwenden, entweder doch Anlaß gibt, an seiner Sprachkompetenz zu zweifeln, oder

aber den Begriff zwar sprachkompetent, aber in der bekannten evaluativen Weise verwendet. Dies ist vermutlich auch in den meisten Fällen richtig. Man könnte sich aber auch weigern, den Begriff auf anscheinend paradigmatische Fälle anzuwenden, ohne damit normative Interessen zu verfolgen, nämlich wenn man dies damit begründet, daß es sich um eine Fälschung oder eine Reproduktion handeln könnte. Daß es diese Möglichkeit gibt, reicht schon aus, um Kennicks Konzeption den Boden zu entziehen, denn daran wird deutlich, daß der Kunstbegriff offenbar doch kein Wahrnehmungsbegriff ist, der völlig kriterienlos verwendet wird. Unter der Prämisse, daß man sich ausschließlich auf die unmittelbare Wahrnehmung stützt, ist Sircellos Einwand also doch überzeugend; unter dieser Prämisse kann man nämlich in der Tat bei jedem beliebigen Gegenstand bezweifeln, ob es sich um ein Kunstwerk handelt, ohne damit seine (sprachliche) Fähigkeit zur Verwendung dieses Begriffs - auch in seinem klassifikatorischen Sinne - in Frage zu stellen. Bei einem Wahrnehmungsbegriff wäre das (analytischerweise) nicht möglich.

Der brave Muttersprachler, auf dessen Fähigkeiten Kennick sein ganzes Vertrauen setzt, hätte also vermutlich doch größere Schwierigkeiten als sein kunsttheoretischer Fürsprecher annimmt, wenn er den Auftrag erhielte, in dem fiktiven Warenhaus beispielsweise die Werke von Andy Warhol zwischen den gewöhnlichen Suppendosen und Waschmittelkartons herauszufinden. Und dies fiel ihm nicht nur schwer, weil sie wahrnehmungsmäßig (völlig oder nahezu) ununterscheidbar von banalen Dingen sind, sondern auch deshalb, weil sie (jedenfalls für ihn) vermutlich zu jener Spezies der "neuartigen Fälle" gehören, die Weitz so sehr am Herzen lagen. Selbst wenn man sich also auf die unreflektierten Klassifikationsfähigkeiten des Muttersprachlers, die sich in seiner Sprachkompetenz manifestieren, verlassen könnte, wenn es darum geht, Ölgemälde und dergleichen zu erkennen, so versagt dieses unartikulierbare "Wissen, was Kunst ist" doch spätestens vor den neuartigen Werken, von denen man eben noch nicht weiß, ob sie Kunstwerke sind.

Zu diesen problematischen Fällen kann Kennick - im Gegensatz zu Weitz, der hier weitaus problembewußter war - nichts sagen. Daran zeigt sich nicht nur der latente Konservatismus, zu dem Kennicks Apotheose der Alltagssprache ebenso führen kann, wie deren Nichtbeachtung durch die traditionelle Theorie. Es zeigt sich daran auch noch einmal, daß Kennicks Analogie mit den Wahrnehmungsbegriffen nicht tragfähig ist. Zum einen kann es bei Wahrnehmungsbegriffen "neuartige Fälle" in dem erläuterten Sinne ohnehin gar nicht geben, und zum anderen ist klar, daß eine Entscheidung über solche neuartigen Fälle in jedem Falle einer Begründung bedarf.

Bei paradigmatischen Fällen mag es im Gegensatz dazu vielleicht tatsächlich so scheinen, daß Kennick Recht hat, wenn er sagt, daß die Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" hier keiner Begründung bedarf. Trotzdem ist

es aber auch hier zumindest nicht abwegig, nach Gründen zu fragen – was auch wieder gegen die Analogie mit den Wahrnehmungsbegriffen spricht.

Daß die Frage nach Gründen stets möglich und sinnvoll ist, liegt natürlich nicht daran, daß es eben bei jedem Begriff (also auch beim Kunstbegriff) auf jeden Fall irgendwelche Anwendungsbedingungen geben muß, auch wenn man sie nicht artikulieren kann. Dieser Einwand, den hat Osborne gegen Kennick vorgebracht hat(5), beruht aber nur wieder auf dem traditionellen essentialistischen Dogma und er kann unter der – ja auch von Osborne latent unterstellten – Prämisse, daß der Kunstbegriff allein aufgrund unmittelbarer Wahrnehmung verwendet wird, lediglich zu unbeweisbaren und überflüssigen Spekulationen darüber führen, was (unbewußt) im Geiste des Sprechers vorgeht, wenn er das Wort "Kunstwerk" verwendet. Wie man unter anderem aus Wittgensteins berühmten Beispiel mit dem Käfer in der Schachtel(6) lernen kann, sind solche Spekulationen aber völlig funktionslos.

Die Feststellung, daß es sinnvoll ist, nach Gründen für die Verwendung des Kunstbegriffs zu fragen, bedeutet also nicht, daß diese Frage auf einer semantischen Meta-Ebene immer sinnvoll ist (da ist sie nämlich, wenn es sich um Wahrnehmungsbegriffe handelt, ganz sinnlos). Diese Frage (und eine entsprechende Antwort) ist vielmehr in der faktischen alltagssprachlichen Verwendung des Kunstbegriffs selbst eine sinnvolle Frage.

Es spricht also alles dafür, daß die Prämisse, auf der Kennicks Kritik an der traditionellen Kunsttheorie beruht, nämlich, daß die Verwendung des Kunstbegriffs ganz problemlos ist und nach Analogie mit den Wahrnehmungsbegriffen verstanden werden kann, nicht aufrecht zu erhalten ist. Der unbedarfte Muttersprachler, bei dem er Zuflucht nimmt, um den Problemen der traditionellen Theorie zu entkommen, der zwar nichts über Kunst zu sagen weiß, aber trotzdem in der Lage ist, Kunstwerke zuverlässig zu erkennen, erweist sich als eine Science-Fiktion-Figur.

Wenn man nach den bisherigen Ausführungen davon ausgehen kann, daß Kennicks euphemistische Überzeugung, man könne auch ohne explizierbare Kriterien Kunstwerke als solche erkennen, unbegründet ist, und daß die These von Weitz, man könne Kunstwerke aufgrund von "Ähnlichkeitsbedingungen" identifizieren, nichtssagend ist, dann ergibt sich die folgende Überlegung: Einerseits scheint es nach allen Erfahrungen mit den traditionellen Kunsttheorien unmöglich zu sein, (notwendige und hinreichende) Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs anzugeben, die allgemeine Gültigkeit beanspruchen können. Andererseits führt aber auch die Behauptung nicht weiter, es gäbe nur sehr vage oder überhaupt keine Bedingungen für die Verwendung dieses Begriffs. Obgleich man solche Bedingungen zwar in der Tat nicht "aufzählen" kann, ist man doch häufig zumindest in der Lage zu sagen, warum man den Begriff in einem bestimmten Fall nicht verwenden will.⁽¹⁾ Und oft genug kann man ebenso gut auch positive Gründe anführen, die für die Verwendung des Begriffs sprechen. Nur sind dies offenbar nicht in jedem Fall immer wieder dieselben Gründe und sie lassen sich auch nicht auf generell verbindliche Bedingungen für die Verwendung des Begriffes zurückführen. Es sind also anscheinend Gründe, die von Fall zu Fall irreduzibel verschieden sind.

Es wäre aber absurd, die Tatsache, daß man Gründe dafür angeben kann, einen Gegenstand als Kunstwerk zu bezeichnen, (im Sinne Kennicks) zu leugnen oder zu ignorieren. Solche Gründe werden ja faktisch zur Rechtfertigung der Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" vorgebracht und nur jemand, der mit der Verwendung des Kunstbegriffs nicht vertraut ist, könnte die Frage nach solchen Gründen als unangemessen zurückweisen. Andererseits wäre es aber ebenso absurd, (mit Weitz) zu glauben, man könne über diese Gründe nichts genaueres sagen, als daß sie auf den Nachweis gewisser, nicht näher spezifizierbarer Ähnlichkeiten hinauslaufen. Die Klassifizierung von Dingen als Kunstwerke ist offenbar weder der "bewußtlose Akt"⁽²⁾, als den Kennick ihn darstellt, noch sind die Kriterien, auf denen sie beruht, so haltlos und unbestimmt, wie Weitz behauptet. Es ist vielmehr so, daß die Klassifizierung eines Gegenstandes als Kunstwerk im Einzelfall sehr wohl auf exakt explizierbaren Kriterien beruht, nur sind eben diese Kriterien von Fall zu Fall verschieden. Und dies ist vielleicht der eigentliche Grund dafür, daß man keine generell gültigen Kriterien für die Verwendung des Kunstbegriffs finden kann. Wenn die Klassifikationskriterien von Fall zu Fall wechseln, dann kann man natürlich auf die Frage, auf die auch Weitz und Kennick noch fixiert sind, nämlich die generalisierende Frage, auf welchen Kriterien diese Klassifikation (in jedem beliebigen Fall) beruht, keine überzeugende Antwort finden. Da beide immer noch nach den generellen Kriterien des (klassifikatorischen) Kunstbegriffs fragen, ist es nicht verwunderlich, daß sie nur zu dem dürftigen

Ergebnis kommen können, daß es solche Kriterien entweder gar nicht gibt, oder daß sie nur äußerst vage und unverbindlich sein können.

Es scheint also vieles dafür zu sprechen, die generalisierende Frage nach den Kriterien des Begriffs "Kunstwerk" zunächst fallenzulassen und sich stattdessen einer Untersuchung der Art der möglichen Begründungen für die Verwendung dieses Begriffs zuzuwenden, denn die Gründe, die man für die Behauptung, etwas sei ein Kunstwerk, angeben kann, sind mit dieser Behauptung - wie Wittgenstein sagen würde - "grammatisch verwandt". (3)

Die Gründe, die die Zuschreibung des Begriffs "Kunstwerk" rechtfertigen können, sind nun zwar von Fall zu Fall so verschieden, daß sie nicht - oder nur um den Preis völliger Trivialität - auf allgemeingültige Bedingungen für die Verwendung dieses Begriffes reduziert werden können, andererseits aber scheinen sie alle einer bestimmten Kategorie anzugehören. Wenn man beispielsweise dem in der analytischen Philosophie so beliebten Marxsenschen erklären wollte, warum in unserer Kultur ein Unterschied gemacht wird zwischen einem Gedicht und einer Wettervorhersage oder warum man ein Portrait von Rembrandt als Kunstwerk bezeichnet, eine Steckbriefzeichnung aber nicht, dann würde man vermutlich nicht umhin können, auf jene Merkmale zu verweisen, die man als "ästhetische Eigenschaften" bezeichnen kann. Wenn man hierunter nicht nur die formal-ästhetischen Merkmale versteht, sondern beispielsweise auch Ausdrucksqualitäten, dann erscheint es einleuchtend, daß sich die Gründe für die Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" auf die ästhetischen Eigenschaften des betreffenden Gegenstandes beziehen. Solche Gründe werden jedenfalls faktisch herangezogen und akzeptiert, wenn begründet wird, warum ein Gegenstand als Kunstwerk bezeichnet wird.

Häufig wird auch von analytischen Kunsttheoretikern sogar unterstellt, daß ästhetische Eigenschaften die einzigen Kriterien sind, auf die sich eine Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst stützen kann. So sieht z.B. Goodman den Unterschied zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Symbolisierungsformen ausschließlich darin, daß erstere eine gewisse (an fünf "Symptomen" erkennbare) ästhetische Qualität aufweisen, die letzteren abgeht. (4) Daß sich die Klassifikation von Kunstwerken ausschließlich auf ästhetische Urteile über die betreffenden Gegenstände stützen kann, wurde natürlich auch schon von traditionellen Theoretikern wie Osborne und Beardsley vorausgesetzt: ihre Definitionen laufen ja darauf hinaus, die Verwendung des Kunstbegriffs an solche Bedingungen zu knüpfen, die sich auf seine ästhetischen Eigenschaften beziehen. Beide versuchen jedoch, die jeweils von Fall zu Fall verschiedenen ästhetischen Eigenschaften, die etwas zum Kunstwerk machen, auf eine generell gültige Bedingung zu reduzieren - eine Art "Ästhetizität" sans phrase. Die Prämisse, wonach sich die Zugehörigkeit zur Klasse der Kunstwerke an den ästhetischen Eigenschaften der

betreffenden Dinge entscheidet, wird aber auch von vielen analytischen Kritikern der traditionellen Kunsttheorie noch weitgehend geteilt. (5) Erst später wird diese Prämisse, unter anderem durch den Hinweis auf Fälschungen und Reproduktionen, in Frage gestellt. (6) Hierbei handelt es sich aber um parasitäre Fälle, die schon ein Original voraussetzen, dessen Identifizierung als Kunstwerk primär ist. Und zunächst einmal spricht nichts dagegen, daß sich diese primäre Klassifikation auf die ästhetischen Eigenschaften des betreffenden Gegenstandes stützt.

Nach diesen Überlegungen scheint es geraten, die Frage nach der Verwendung des Kunstbegriffs für eine Weile zurückzustellen und sich stattdessen zunächst einmal der Frage zuzuwenden, wie Aussagen verwendet werden, in denen man den Dingen ästhetische Eigenschaften zuschreibt. Vielleicht kann man sich über die mysteriös erscheinende Verwendung des Kunstbegriffs auf diesem indirekten Wege mehr Klarheit verschaffen, als wenn man sich stets nur mit diesem Zentralbegriff allein beschäftigt. In diesem Sinne kann man auch Austins Empfehlung verstehen, die Ästhetik solle sich von ihrer Orientierung an den wenigen zentralen Begriffen lösen und sich lieber zunächst einmal mit Begriffen wie "dainty" und "dumpy", also Begriffen auf einer (scheinbar) anspruchsloseren Ebene beschäftigen. (8)

Es ist also nun nach der Verwendung jener Aussagen über Kunstwerke zu fragen, die als "gute Gründe" dafür angeführt werden können, daß man sie überhaupt als solche bezeichnet. Um sich zu verdeutlichen, um welche Art von Aussagen es sich hierbei handelt, wendet man sich am besten einer Kategorie von Dingen zu, zu der sowohl Kunstwerke als auch Nicht-Kunstwerke gehören, beispielsweise der umfangreichen Kategorie der Bilder, die auch auch Kennick im Inventar seines Warenhauses verzeichnet, und über die er ganz richtig sagt: "Only some pictures do we call works of art." (1) Welche Aussagen sind es nun, die für die Frage, ob man ein bestimmtes Bild als Kunstwerk bezeichnen kann, von Bedeutung sind?

Irrelevant sind offenbar Aussagen wie die, daß auf einem Bild hauptsächlich grüne und blaue Farben zu sehen sind, oder daß man knieende Figuren darauf erkennen kann. Relevant scheinen hingegen Aussagen zu sein wie die, daß die Placierung der Figuren dem Bild Spannung verleiht, und daß das Bild harmonisch und ausgewogen ist. Die Auswahl der soeben genannten Beispiele mag ein wenig altmodisch erscheinen, sie geschah aber nicht von ungefähr: genau dieselben Beispiele benutzt nämlich Frank Sibley, um den Untersuchungsgegenstand seines überaus einflußreichen Essays über "ästhetische Begriffe" (2) einzugrenzen. Die Prädikate, die in der zweiten Art von Aussagen verwendet werden, nennt er "ästhetische Begriffe", im Unterschied zu den nicht-ästhetischen Begriffen, die in Aussagen der ersten Art verwendet werden. Offenbar ist es für die Frage, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, unwichtig, welche nicht-ästhetischen Begriffe darauf anwendbar sind, während es ausgesprochen wichtig - wenn nicht sogar allein ausschlaggebend - ist, welche ästhetischen Begriffe auf ihn anwendbar sind.

Um zu verdeutlichen, was er mit dem Ausdruck "ästhetischer Begriff" meint, gibt Sibley noch folgende weiteren Beispiele für ästhetische Begriffe:

"Unified, balanced, integrated, lifeless, serene, somber, dynamic, powerful, vivid, delicate, moving, trite, sentimental, tragic" (3).

Zusätzlich zu diesen Beispielen nennt Sibley auch ein Kriterium, mit dem ästhetische Begriffe von nicht-ästhetischen Begriffen zu unterscheiden sind. Aussagen, die nur nicht-ästhetische Begriffe enthalten, können seiner Meinung nach von jedermann mit normalen Sinnesorganen verifiziert werden. Für Aussagen, die ästhetische Begriffe enthalten, gilt das im Gegensatz dazu jedoch nicht:

"The making of such remarks as these requires the exercise of taste, perceptiveness, or sensitivity, of aesthetic discrimination or appreciation." (4)

Daß "Geschmack" oder "ästhetische Sensibilität"

erforderlich ist, um Äußerungen machen zu können, die ästhetische Begriffe enthalten, soll nach Sibleys Verständnis keine inhaltliche Feststellung über die Verwendung dieser Begriffe sein, sondern zunächst einmal nur das Kriterium, mit dem man feststellen kann, was überhaupt ein ästhetischer Begriff ist.

"Accordingly, when a word or expression is such that taste or perceptiveness is required in order to apply it, I shall call it an aesthetic term or expression, and I shall, correspondingly, speak of aesthetic concepts or taste concepts." (5)

Ästhetische Begriffe werden also von Sibley so definiert, daß zu ihrer Verwendung "Geschmack" erforderlich ist. Es fragt sich daher, was unter "Geschmack" zu verstehen ist. Sibley sagt dazu zunächst nur, daß damit nicht eine subjektive Vorliebe (im Sinne von "Geschmackssache") gemeint ist (6), sondern die Fähigkeit, objektiv vorhandene Merkmale von Dingen zu erkennen. "Geschmack" ist die Fähigkeit, "to notice or see or tell that things have certain qualities." (7) Diese "bestimmten" Qualitäten der Dinge, die man mit Hilfe des Geschmack feststellen kann, sind natürlich genau ihre ästhetischen Qualitäten. Damit wird die Definition allerdings zirkulär: ästhetische Begriffe sind jene, zu deren Verwendung Geschmack erforderlich ist, und Geschmack ist die Fähigkeit, die Qualitäten festzustellen, die mit diesen Begriffen bezeichnet werden.

Es muß daher ein anderes Kriterium für den Geschmack gefunden werden, das unabhängig von der Verwendung ästhetischer Begriffe überprüft werden kann. Es bietet sich dazu ein mehr oder weniger formales Kriterium an. Sibley sagt nämlich, daß zur Feststellung von ästhetischen Eigenschaften die normalen Fähigkeiten nicht ausreichen, die man bei "anyone with normal eyes, ears, and intelligence" (8) voraussetzen kann.

"While our ability to discern aesthetic features is dependent upon our possession of good eyesight, hearing, and so on, people normally endowed with senses and understanding may nevertheless fail to discern them." (9)

Hieraus kann man ein formales Kriterium zur Abgrenzung von ästhetischen Begriffen ableiten: diese Begriffe sind demnach daran zu erkennen, daß zu ihrer Verwendung mehr als normale Fähigkeiten erforderlich sind.

Es ist klar, daß dieses Unterscheidungskriterium viel zu vage ist, als daß damit eine trennscharfe Unterscheidung getroffen werden könnte. In diesem Sinne hat Ted Cohen eingewandt, man könne sich für jeden der Begriffe, die Sibley den ästhetischen Begriffen zurechnet, jeweils auch eine Verwendung vorstellen, zu der jedermann mit normalen Fähigkeiten ebenfalls in der Lage sei. Wenn das stimmt, dann ist Sibleys Kriterium unbrauchbar.

"If no term invariably requires taste for its application, then what, after all, is an aesthetic term?" (10)

Man könnte in diesem Falle auch sagen, daß es - nach Sibleys eigenem Kriterium - gar keine ästhetischen Begriffe gibt. Cohen meint daher, daß Sibleys ganze Unterscheidung sinnlos und überflüssig ist.

"There seems to me no sensible and important way of dividing terms according to whether taste or only normality is needed to apply them." (11)

Aus der Feststellung, daß Sibleys Unterscheidungsmerkmal unbrauchbar ist, zieht Cohen den Schluß, daß die Unterscheidung selbst ebenso unbrauchbar ist. Da aber das Hauptproblem, das Sibley behandelt (nämlich welche Beziehungen es zwischen den beiden Arten von Begriffen gibt), nur deshalb entsteht, weil er zu Beginn diese (obskure und überflüssige) Unterscheidung vornimmt, glaubt Cohen, man brauche sich mit Sibleys weiteren Ausführungen gar nicht erst zu beschäftigen.

"What Sibley does after invoking the distinction is ignorable: the distinction itself is all the philosophy Sibley has." (12)

So leicht kann man sich der Beschäftigung mit Sibleys Argumenten allerdings doch nicht entziehen, denn auch wenn Cohen Recht hat, indem er nachweist, daß es offenbar keine Begriffe gibt, die ausschließlich als "ästhetische Begriffe" (im Sinne Sibleys) verwendet werden, so beruht doch sein Argument, mit dem er dies nachweist, darauf, daß man zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Verwendungsweisen eines Begriffes unterscheiden kann. Er bemüht sich ja schließlich zu zeigen, daß es für jeden ästhetischen Begriff auch eine nicht-ästhetische Verwendungsweise geben kann. (13) Wenn es also zwar keine "ästhetischen Begriffe" im Sinne Sibleys gibt, so gibt es doch zumindest einen Unterschied zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Urteilen. Ob es Termini gibt, die immer nur in der einen oder der anderen Art von Urteilen vorkommen, kann man dann offen lassen. In diesem Sinne könnte man Sibleys Unterscheidung so umformulieren, daß man sagt, ein ästhetischer Begriff sei ein Prädikat, das in einem ästhetischen Urteil vorkommt. (14)

Diese Unterscheidung könnte Cohens Kritik nicht als unsinnig erweisen, da sie ja selbst darauf beruht. Seine Kritik gibt allerdings Anlaß, an der Brauchbarkeit des Kriteriums zu zweifeln, mit dem Sibley seine Unterscheidung vornimmt. Sibley selbst hat daher zugegeben, daß er die Unterscheidung zwischen den beiden Arten von Begriffen nicht mittels der unterschiedlichen Fähigkeiten der Sprecher vornehmen kann, sondern eigentlich nur, indem er sich darauf beschränkt, Beispiele (wie die oben genannten) für die beiden Arten von Äußerungen zu geben. (15)

Cohen hat behauptet, auch diese Art der Unterscheidung sei unzureichend. Er begründet dies aber wieder nur damit, daß man jeden beliebigen Begriff, den Sibley als ästhetischen Begriffe klassifiziert, auch mit einer nicht-ästhetischen Bedeutung verwenden kann (16). Dieses Argument kann sich also abermals nur gegen die

Konstruktion einer besonderen Kategorie von Termini
richten, nicht aber gegen die Unterscheidung zweier
Arten von Urteilen.

Sibleys Hauptthese ist folgende:

"There are no non-aesthetic features which serve as conditions for applying aesthetic terms. Aesthetic or taste concepts are not in this respect condition-governed at all." (1)

Diese Behauptung scheint auf den ersten Blick in einem auffälligen Widerspruch zu einer anderen These zu stehen, die er an derselben Stelle aufstellt:

"Aesthetic words apply ultimately because of, and aesthetic qualities depend upon, the presence of features which, like curving or angular lines, color contrasts, placing of masses, or speed of movement, are visible, audible, or otherwise discernible without any exercise of taste or sensibility." (2)

Es gibt also keine nicht-ästhetischen Merkmale der Dinge, die als Bedingungen für die Zuschreibung ästhetischer Begriffe gelten können, obwohl letztere nur deshalb den Dingen zugeschrieben werden können, weil sie gewisse nicht-ästhetische Merkmale aufweisen. Um zu verstehen, wie das möglich sein soll, muß zunächst - auf der faktischen Ebene - geklärt werden, in welcher Weise ästhetische Eigenschaften von nicht-ästhetischen Eigenschaften abhängig sind, um später zu fragen, warum - auf der sprachlichen Ebene - eine analoge Abhängigkeit der entsprechenden Begriffe nicht vorhanden sein soll.

"Aesthetic qualities are dependent upon nonaesthetic ones for their existence. They could no more occur in isolation than there could be facial resemblances without features, or grins without faces; the converse is not true. The nonaesthetic qualities of a thing determine its aesthetic qualities. Any aesthetic character a thing has depends upon the character of the nonaesthetic qualities it has or appears to have, and changes in its aesthetic character result from changes in its nonaesthetic qualities. Aesthetic qualities are 'emergent'." (3)

Ästhetische Eigenschaften sind also von nicht-ästhetischen Eigenschaften in der engsten nur denkbaren Weise abhängig, sie können nicht unabhängig von ihnen existieren, sondern basieren auf ihnen und "gehen aus ihnen hervor". Sibley erläutert dies an einem seiner Lieblingswörter, dem Prädikat "graceful": Zwei Dinge, die sich hinsichtlich ihrer Farbe unterscheiden, können ansonsten völlig identisch sein, aber zwei Dinge, die sich hinsichtlich ihrer Anmut unterscheiden, können ansonsten nicht völlig identisch sein, sie müssen sich auch hinsichtlich anderer Eigenschaften unterscheiden.

"Whereas there is nothing about the way a thing looks that makes it look blue, there are all sorts of visible features that make it look, or are responsible for its looking graceful ... and any change in them may result in its being no longer graceful." (4)

Da nun aber die Eigenschaften, die dafür "verantwortlich" sind, daß etwas anmutig aussieht, die ganz ordinären, nicht-ästhetischen Eigenschaften sind, die jedermann mit normalen Wahrnehmungsfähigkeiten problemlos erkennen kann - wie etwa Linien und Farben - scheint es ein aussichtsreiches Unternehmen zu sein, Regeln zu suchen, nach denen Sätze mit ästhetischen Termini auf Sätze zurückgeführt werden können, die nur noch nicht-ästhetische Termini enthalten, und die daher von jedermann zweifelsfrei verifizierbar sind. (5)

Sibley ist jedoch überzeugt, daß ein solches Vorhaben nicht realisierbar ist, denn nach seiner (zitierten) These gibt es ja keine semantischen Regeln, die es erlauben würden, Aussagen über ästhetische Eigenschaften in solche über nicht-ästhetische Eigenschaften zu übersetzen. Man könnte also sagen, daß Sibley eine "anti-reduktionistische" These vertritt: trotz der "ontologischen" Abhängigkeit ästhetischer Eigenschaften von nicht-ästhetischen Eigenschaften gibt es keine (entsprechende) "logische" Abhängigkeit ästhetischer Urteile von nicht-ästhetischen Urteilen. (6)

Um diese These zu erhärten, erörtert Sibley die verschiedenen Arten von "logischen" - d.h. für ihn immer: begrifflichen (7) - Zusammenhängen, die einen Schluß von Aussagen über nicht-ästhetische Eigenschaften auf Aussagen über ästhetische Eigenschaften erlauben würden.

Die erste Möglichkeit, daß man ästhetische Begriffe in der klassischen Weise mittels einer Reihe von notwendigen und hinreichenden (nicht-ästhetischen) Bedingungen definieren könnte, erscheint Sibley angesichts der großen Verschiedenartigkeit von Dingen, auf die man ein und denselben ästhetischen Begriff anwenden kann, von vornherein abwegig. (8)

Eine zweite Möglichkeit wäre, daß ästhetische Begriffe in einer lockeren Weise von nicht-ästhetischen Bedingungen abhängig sind, die Sibley folgendermaßen beschreibt:

"There are a number of relevant features, A, B, C, D, E, such that the presence of some groups or combinations of these features is sufficient for the application of the concept. The list of relevant features may be an open one; that is, given A, B, C, D, E, we may not wish to close off the possible relevance of other unlisted features beyond E." (9)

Ästhetische Begriffe wären nach diesem Modell in ähnlicher Weise "offen", wie Weitz es für den Kunstbegriff behauptet hat. Sibley weist darauf hin, daß es bei solchen Begriffen möglich bleibt, anhand von paradigmatischen Fällen relevante Kriterien ausfindig zu machen, die - falls sie vorliegen - eindeutig für die Anwendung des Begriffs sprechen. Außerdem ist bei derartigen Begriffen in jedem Fall irgendeine Reihe von Bedingungen hinreichend, wenn es auch unbestimmt bleibt, welche Reihe es jeweils ist.

Beides ist nun aber nach Sibleys Meinung bei ästhe-

tischen Begriffen anders. Nicht-ästhetische Bedingungen können höchstens eindeutig gegen die Verwendung eines bestimmten ästhetischen Begriffs sprechen.

"If I am told that a painting in the next room consists solely of one or two bars of very pale blue and very pale grey set at right angles on a pale fawn ground, I can be sure that it cannot be fiery or garish or gaudy or flamboyant. ... I do not wish to deny therefore that taste concepts may be governed negatively by conditions." (10)

Aufgrund dieser Feststellung hat man versucht zu beweisen, daß ästhetische Urteile doch "bedingungsabhängig" sind, weil ja Urteile über das Nicht-Vorhandensein ästhetischer Eigenschaften auch ästhetische Urteile sind. (11) Dieser Einwand geht allerdings am Kern der Sache vorbei, da sich daraus für die Frage, wie ästhetische Begriffe positiv verwendet werden, nichts ableiten läßt. Sibley sagt hierzu - und dies betrifft die zweite oben erwähnte Besonderheit "offener" Begriffe -, daß nicht-ästhetische Eigenschaften höchstens in "typischer oder charakteristischer Weise" (12) für die Verwendung eines ästhetischen Begriffs sprechen können. Er möchte nicht einmal ausschließen, daß es in dieser Hinsicht notwendige Bedingungen geben könnte. (13) Er behauptet nur, daß es niemals eine Reihe von hinreichenden Bedingungen geben kann.

"Thus, if a thing has the aesthetic property A, it may be very likely to have, or may even necessarily have, certain nonaesthetic properties N1, N2, N3 ... But having the properties N1, N2, N3 .. is no guarantee of A; as far as logical connections go, all one can say is that it may well have A." (14)

Dieselben Erwägungen kann man - drittens - nach Sibleys Meinung auch gegen den Versuch geltend machen, ästhetische Begriffe nach dem Vorbild jener Begriffe zu verstehen, die Hart "defeasible" genannt hat (15). Damit kommt er zu folgendem Schluß:

"There is no one set, no group of sets of logically sufficient conditions, no 'defeasible' sets, and no wholly nonaesthetic descriptions which logically entail a certain aesthetic character or in virtue of which to deny such a character would be a linguistic error." (16)

Obgleich Sibley an einer Stelle die Möglichkeit einräumt, daß eine Definition von ästhetischen Begriffen durch andere ästhetische Begriffe denkbar ist(1), geht er davon aus, daß ästhetische Begriffe in der Regel nur ostensiv definiert werden können.(2) Man könnte nun annehmen, daß man von den Beispielen und Gegenbeispielen, anhand derer man die Verwendung dieser Begriffe gelehrt bekommt, auf induktive Weise gewisse relevante Merkmale und Prinzipien ableiten müsse, aufgrund derer man allererst fähig wird, den Begriff selbständig auf neue Fälle anzuwenden. Um der Flexibilität ästhetischer Begriffe gerecht zu werden, könnte man zusätzlich annehmen, daß die Gewichtung solcher Merkmale jeweils abzuwägen und möglicherweise Entscheidungen über die Berücksichtigung neuer Merkmale zu fällen sind.(3) Aber auch auf diese Methode (behutsamer) induktiver Verallgemeinerung kann sich die Verwendung ästhetischer Begriffe nach Sibleys Überzeugung nicht stützen.

"Nothing like this is possible with aesthetic terms. Examples undoubtedly play a crucial role in giving us a grasp of these concepts; but we do not and cannot derive from these examples conditions and principles, however complex, which will guide us consistently and intelligibly in applying the terms to new cases."(4)

Sibley schließt also nicht nur aus, daß man für ästhetische Begriffe (hinreichende) semantische Bedingungen in nicht-ästhetischen Termini formulieren kann, er leugnet auch die Möglichkeit, empirische Generalisierungen über den Zusammenhang von nicht-ästhetischen und ästhetischen Eigenschaften zu finden.(5)

Um plausibel zu machen, daß es nicht möglich ist, aufgrund kontingenter Gesetzmäßigkeiten von nicht-ästhetischen Eigenschaften auf ästhetische Eigenschaften zu schließen, empfiehlt Sibley, sich jemanden vorzustellen, dem die Kompetenz abgeht, die er "Geschmack" nennt, der also nicht in der Lage ist, die ästhetischen Eigenschaften der Dinge zu erkennen. Dieser bedauernswerte Mensch, der nur die nicht-ästhetischen Eigenschaften der Dinge feststellen kann, könnte nur auf dem angedeuteten Wege induktiver Verallgemeinerung versuchen, gewisse nicht-ästhetische Merkmale ausfindig zu machen, von denen er auf die Anwendbarkeit eines ästhetischen Begriffs schließen kann. Nach Sibleys Überzeugung käme er damit aber nicht weit.

"He could have no great confidence or certainty; a slight change in an object might at any time unpredictably ruin his calculations, and he might as easily be wrong as right. No matter how careful he has been about working out a set of consistent principles and conditions, he is only in a position to think that the object is very possibly delicate. ... Though he sometimes says the right thing, he has not seen, but guessed, that the object is delicate."(6)

Der Geschmacklose ist demnach in einer ähnlichen

(aber nicht so glücklichen Lage, wie ein fiktiver Herr Schmidt in folgendem Beispiel, das sich Cohen ausgedacht hat.

"Suppose that all cylindrical objects are red, that Smith knows this, and that Smith is blind. Now Smith can tell that something is red even though Smith can't detect redness and even though 'red' and 'cylindrical' are unconnected in meaning." (7)

Cohen stellt Sibleys zitierte Behauptung nun durch diese Analogie dar:

"Sibley's position is that of citing the existence of Smith as a proof, or a reinforcement of a proof, that not all cylinders are red." (8)

Das ist natürlich falsch. Es ist vielmehr (umgekehrt) so, daß Sibley - um in der Analogie zu bleiben - behauptet, daß es so jemanden wie Herrn Schmidt gar nicht geben kann. Andernfalls wäre ja möglich, was Sibley doch so entschieden bestreitet, daß man die ästhetischen Eigenschaften der Dinge auch dann zuverlässig feststellen kann, wenn man sich ausschließlich auf empirische Generalisierungen bezüglich ihrer nicht-ästhetischen Eigenschaften stützt.

Das einzige Argument, das man in Sibleys gesamten Text zur Begründung seiner Auffassung finden kann, ist folgendes:

"If someone did merely follow a rule we should not say he was exercising taste." (9)

Damit ist allerdings nichts bewiesen, denn der "Geschmack" wäre ja auch gar nicht notwendig, wenn man mit Hilfe von (induktiv oder sonst wie erworbenen) Regeln ebenso gut feststellen könnte, welche ästhetischen Eigenschaften die Dinge haben. Sibley suggeriert, es könne keine solchen Regeln geben, weil ja dann kein Geschmack nötig wäre. Er müßte aber vielmehr umgekehrt zeigen, daß es keine Regeln gibt, weil nur so zu begründen wäre, daß überhaupt so etwas wie ein (nicht auf Regeln basierender) "Geschmack" erforderlich ist. Daß "Geschmack" erforderlich ist, um ästhetische Begriffe verwenden zu können, bedarf in Sibleys Theorie jedoch gar keines Beweises. Es ist für ihn schlicht eine (analytisch) notwendige Wahrheit, denn auf diese Weise hat er ja definiert, was überhaupt ein ästhetischer Begriff ist. In diesem Sinne behauptet er denn auch, ein Begriff, den man aufgrund von induktiv gewonnenen Anwendungsbedingungen verwenden könne, zu dessen Verwendung also kein Geschmack erforderlich ist, sei entweder "not really an aesthetic term at all" oder aber ein "peripherer Fall", den man getrost vernachlässigen kann. (10)

Es erweist sich also, daß der Satz, daß es für die Verwendung von ästhetischen Begriffen keine (nicht-ästhetischen) Bedingungen gibt, der doch seine wesentliche inhaltliche Aussage über ästhetische Begriffe sein soll, eigentlich nur eine analytische Implikation seiner Definition dieser Art von Begriffen ist. Was zu beweisen wäre, wird also (schon in der Definition)

schlicht vorausgesetzt. Sibley sagt das selbst an einer Stelle ganz offen: Daß ästhetische Begriffe nicht "bedingungs-abhängig" sind, folgt schon allein daraus, daß zu ihrer Verwendung Geschmack erforderlich ist. "It is part of what 'taste' means." (11)

Damit zeigt sich auch, daß das ohnehin schon höchst fragwürdige Kriterium, ob für die Verwendung eines Begriffs Geschmack erforderlich ist, im Grunde gar nicht die Funktion hat, die Sibley ihm zuschreibt, und die auch Cohen in seiner Rekonstruktion von Sibleys Argument ganz arglos akzeptiert (12), nämlich nur als Definitionsmerkmal zu dienen, mit dem die Klasse der ästhetischen Begriffe einzugrenzen ist. Es handelt sich vielmehr schon um eine dezent eingeschmuggelte Antwort auf die inhaltliche Frage, wie diese Begriffe verwendet werden. Dieselbe Aussage, die zu Beginn zur Eingrenzung des Untersuchungsbereichs verwendet wird, steht also auch am Ende als inhaltliches Ergebnis der Untersuchung.

Die Aussage, daß zur Verwendung ästhetischer Begriffe Geschmack erforderlich ist, die Sibley als eine Definition vorgestellt hat, erweist sich also als eine (geschickt getarnte) inhaltliche These, die auf diese Weise der Forderung nach Begründung entzogen wird. Diese Strategie ist aber schon in sofern recht durchsichtig, als ja, wie gezeigt wurde, die - angebliche - Definition, gar nicht als solche brauchbar ist. Wenn seine Behauptung, daß das Charakteristikum ästhetischer Begriffe darin besteht, daß man zu ihrer Verwendung Geschmack haben muß, dennoch plausibel erscheint, so nur deshalb, weil sie in gewisser Weise tautologisch ist.

"It would be natural to say that aesthetic sensitivity was required to see, notice, or otherwise perceive, for instance, that something is graceful, dainty, or garish, or that a work of art is balanced, moving, or powerful." (13)

Wenn es wirklich "natürlich" erscheint, so etwas zu sagen, dann nur deshalb, weil man schon weiß, daß die erwähnten Prädikate ästhetische Eigenschaften bezeichnen, so daß es - in einem gewissen Sinne - tautologisch ist, zu sagen, zu ihrer Verwendung müsse man eine "ästhetische Sensibilität" haben, sofern diese eben darin besteht, ästhetische Eigenschaften feststellen zu können.

Sibley macht sich diese Tautologie zunutze, leitet dann aber daraus seine zentrale inhaltliche These ab, die alles andere als tautologisch ist. Obgleich man also zwar nicht (wie Cohen) sagen kann, daß Sibleys ganze Philosophie schon in seiner primären Unterscheidung zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Begriffen enthalten ist, so kann man doch sagen, daß sie in dem Kriterium enthalten ist, mit dem er diese Unterscheidung vornimmt.

Sibley hatte seine Hauptthese, daß es für die Verwendung von ästhetischen Begriffen keine nicht-ästhetischen Bedingungen geben kann, einfach nur analytisch aus seiner zu Beginn vorgenommenen (fragwürdigen und willkürlichen) Definition eines ästhetischen Begriffs abgeleitet. Damit hat er seine These natürlich nicht stichhaltig begründet, sondern sie einfach nur behauptet, wie er selbst an einer Stelle zugegeben hat. (1) Aus dieser Feststellung folgt allerdings nicht, wie einige seiner Kritiker anzunehmen scheinen (2), daß sie damit auch schon widerlegt ist. Es ist ja möglich, daß es eine bessere Begründung gibt, als jene, die Sibley vorgelegt (oder besser: nicht vorgelegt) hat. Ob es eine bessere Begründung gibt, soll sich nun in der Diskussion der Argumente eines seiner Gegner zeigen.

Wenn Sibley behauptet, der Umstand, daß ästhetische Begriffe nicht "bedingungs-abhängig" sind, folge schon daraus, daß zu ihrer Verwendung "Geschmack" erforderlich sei, so kann man entweder anzweifeln, ob dieser "Geschmack" tatsächlich erforderlich ist, oder - wenn man dies zuzugeben bereit ist - abstreiten, daß Sibleys These daraus abzuleiten ist. Einer derjenigen, der die zweite Variante bevorzugt, ist Peter Kivy. Er meint, man könne durchaus zugeben, daß zur Verwendung ästhetischer Begriffe jene besondere Sensitivität erforderlich ist, die Sibley "Geschmack" nennt, ohne daß man daraus folgern müsse, daß es für diese Begriffe keine (nicht-ästhetischen) Bedingungen geben könne.

"Whether aesthetic terms are non-condition-governed is a question quite independent of whether it is appropriate to ascribe the perception of features which these terms name to aesthetic sensitivity." (3)

Kivy möchte zeigen, daß die ästhetische Sensitivität, bzw. der Geschmack nicht darin besteht, völlig frei von Bedingungen und Prinzipien zu urteilen, denn dies scheint ihm der Ausdruck einer intuitionistischen und solipsistischen Auffassung zu sein. Daher charakterisiert er seinen Gegner auch durch folgende beliebte Formulierung: "Sibley, I suggest, is a footnote to Plato." (4)

Auch Kivy gibt freilich zu, daß der Geschmack in gewisser Weise über die normalen Fähigkeiten hinausgeht, aber nur insofern, als es sich um die überdurchschnittliche Fähigkeit handelt, die Bedingungen, die die Anwendung eines ästhetischen Begriffs rechtfertigen, besonders schnell, genau und differenziert festzustellen. (5) Diese Konzeption von Geschmack ist daher auch nicht - wie die Sibleys - mit einer intersubjektiven Nachprüfung unvereinbar, denn Geschmack erweist sich gerade daran, daß sich (später) regelmäßig herausstellt, daß die Anwendungsbedingungen des zunächst souverän prädierten Begriffs tatsächlich erfüllt waren. Diese Auffassung, die schon Hume mit seiner bekannten Anekdote über Sancho Pansas Vorfahren, den

Weinkenner, propagiert hat(6), steht also nicht im Widerspruch, sondern in ausdrücklichem Einklang damit, daß ästhetische Begriffe aufgrund von Bedingungen verwendet werden.

"Applying aesthetic terms on the basis of pre-established conditions is not doing something 'foreign' to aesthetic sensitivity: it is exercising aesthetic sensitivity." (7)

Ästhetische Begriffe nehmen daher auch keine sprachliche Sonderstellung ein, sie werden nicht aufgrund einer besonderen esoterischen Kompetenz verwendet, sondern - ebenso wie andere Begriffe auch - aufgrund von semantischen Kriterien, die jedermann mit seinen normalen Fähigkeiten überprüfen kann.

"If a term is condition-governed there must be intersubjective criteria for determining whether or not the term properly applies in a given instance. ... By hypothesis the only intersubjective criteria are to be found in the application of non-aesthetic terms which require for their application only the natural mental and physical faculties whose objective status is vouchsafed by the conditions of normal perception and perceiver." (8)

Ebenso wie die ästhetischen Eigenschaften der Dinge auf ihren einfachen nicht-ästhetischen Eigenschaften beruhen, beruht auch die Zuschreibung ästhetischer Begriffe darauf, daß man den Dingen, auf die sie zutreffen, einfachere nicht-ästhetische Prädikate zuschreiben kann. Nach Kivys Auffassung spiegelt sich also die "ontologische" Abhängigkeit der beiden Arten von Eigenschaften in der "logischen" Abhängigkeit der entsprechenden Arten von Begriffen. Er vertritt Sibley gegenüber also die "reduktionistische" These, wonach Sätze mit ästhetischen Begriffen in Sätze übersetzt werden können, die nur noch nicht-ästhetische Begriffe enthalten. (9)

Die Bedingungen, denen die Verwendung ästhetischer Begriffe unterworfen ist, lernt man Kivy zufolge, indem man sie zunächst "vaguely and unconsciously" (10) aus Beispielen und Präzedenzfällen herausdestilliert, bis man schließlich durch die auf diese (induktive) Weise gewonnenen Anwendungsbedingungen in der Lage ist, den fraglichen Begriff selbständig auf neue Fälle anzuwenden. Er erläutert dies an der von ihm bevorzugten Kunstgattung, der Musik.

"We can represent the logic (not the psychology) of the listener's application of aesthetic terms to new (but not novel or unique) cases as involving (a) the culling of conditions for their application from works already heard; (b) the determining of whether the conditions for the application of an aesthetic term to the new case are fulfilled; (c) on the basis of (b) either withholding or applying the aesthetic term in question." (11)

Im Anschluß an eine Unterscheidung von Urmson (12) sieht Kivy zusätzlich noch die Möglichkeit vor, daß die Verwendungsregeln eines ästhetischen -Begriffs nicht

einfach nur befolgt, sondern revidiert und neu festgesetzt werden können.

"Mastery of a condition-governed term involves not only 'standard using', but 'standard setting': not only determining whether there are enough p-making features present to warrant calling something p, but determining whether new features should be added to the p-making list." (13)

Kivy versteht also die Verwendung ästhetischer Begriffe nach genau jenem Modell "offener Begriffe" (à la Weitz), das Sibley diskutiert und abgelehnt hat. Entsprechend wählt Kivy auch als paradigmatisches Beispiel für einen Begriff, der so verwendet wird, wie seiner Meinung nach auch ästhetische Begriffe verwendet werden, genau denselben Begriff, den Sibley mehrfach als Negativbeispiel benutzt, um die Verwendung ästhetischer Begriffe davon abzuheben, nämlich den Begriff der Intelligenz. (14) Nach Kivys Überzeugung werden ästhetische Begriffe - ebenso wie z.B. der Begriff "intelligent" - aufgrund einer offenen und flexiblen Reihe von Kriterien verwendet, von denen irgendeine unbestimmte Anzahl in jedem konkreten Fall eindeutig erlaubt, den Begriff anzuwenden, so daß ein Zweifel an der Anwendbarkeit des Begriffes sinnlos wird bzw. nur noch dokumentiert, daß der Zweifler den Begriff entweder gar nicht versteht oder nicht bereit ist, ihn in der allgemein üblichen Weise zu verwenden. In diesem Sinne glaubt Kivy also, die Gegenthese zu Sibley aufstellen zu können.

"A person can apply aesthetic terms correctly on the basis of rules and conditions." (15)

Kivy verwendet in allen seinen Schriften immer wieder nur ein einziges Beispiel, um seine Theorie über die Zuschreibung ästhetischer Eigenschaften glaubhaft zu machen. Es handelt sich dabei um die beliebt und schon sattem bekannter Eigenschaft der "unity".

"Recall the case of the *Eroica's* unity. The main theme of the first movement, as Grove points out, recurs 'no less than thirty-seven times'. Are we still logically free to deny that it is unified and declare it characterless. If any movement of that length were to have its main subject recur thirty-seven times, would we still be logically free to deny that it is unified and declare it characterless? I suggest that the answer is an emphatic 'No'." (16)

Kivy behauptet also "emphatisch", daß man aus (sprach-) logischen Gründen nicht umhin kann, ein beliebiges Musikstück einheitlich zu nennen, sofern nur das Hauptthema 37mal - oder auch nur 24mal, wie er an anderer Stelle sagt (17) - wiederholt wird. Sibley hatte im Gegensatz dazu folgendes behauptet:

"There are no sufficient conditions, no non-aesthetic features such that the presence of some set or number of them will beyond question justify or warrant the application of an aesthetic term." (18)

Nach Sibleys Meinung kann man also durchaus in Frage stellen, was Kivy als eine logisch zwingende Wahrheit

hinstellt, nämlich daß ein Musikstück, dessen Thema permanent wiederholt wird, ohne jeden Zweifel einheitlich genannt werden muß. Kivy bemüht sich daher, einen Zweifel daran als sinnlos zu erweisen.

Zunächst kann er einem solchen Zweifel dadurch begegnen, daß er dem Zweifler unterstellt, er gedanke den Ausdruck "einheitlich" in einem anderen Sinne zu gebrauchen wie er selbst, nämlich in einem wertenden Sinne. Wenn es jemand aus diesem Grunde ablehnt, den betreffenden Begriff zu gebrauchen, dann handelt es sich nicht um eine Differenz bezüglich der korrekten Beschreibung von Dingen, sondern einfach um eine Differenz bezüglich der (persönlichen) Einstellung zu ihnen. (19)

"Where unity is denied in the acknowledged presence of monothematic structure, what is being denied is simply a certain degree of aesthetic approval." (20)

Daß ästhetische Begriffe häufig eine wertende Komponente haben, hat Sibley allerdings selbst berücksichtigt (21) und er hat dies auch als Erklärung für eines seiner Beispiele akzeptiert, in dem er behauptet hatte, daß selbst durch die genaueste Beschreibung eines Objekts (in nicht-ästhetischen Begriffen) nicht determiniert sei, ob man es als zart oder blutleer oder fade bezeichnen kann. (22) Sibley ist jedoch der Meinung, daß dieser Umstand seine These nicht tangiert. Selbst wenn man die wertende Komponente, die ästhetische Begriffe tatsächlich oft haben, eliminieren würde, oder sich ausschließlich auf deskriptive ästhetische Begriffe (bzw. ihren jeweiligen deskriptiven Anteil) beschränken würde, könnte man ihre Anwendbarkeit trotzdem nicht aus irgendwelchen nicht-ästhetischen Bedingungen ableiten.

Dies liegt nach Sibleys Überzeugung daran, daß man ästhetische Urteile prinzipiell nur aufgrund von unmittelbarer Wahrnehmung fällen kann.

"People have to see the grace or unity of a work, ... the crucial thing is to see, hear, or feel. To suppose indeed that one can make aesthetic judgments without aesthetic perception, say, by following rules of some kind, is to misunderstand aesthetic judgment." (23)

Demnach könnte man bezweifeln, ob ein Musikstück, von dem man nur weiß, daß es eine "monothematische Struktur" hat, wie Kivy das nennt, wirklich einheitlich ist, weil man das Urteil, daß es einheitlich ist, nur aufgrund unmittelbarer Wahrnehmung fällen kann.

Auf diesen Einwand geht Kivy zunächst insofern ein, als er zugibt, daß ästhetische Urteile aufgrund unmittelbarer Wahrnehmung gefällt werden müssen. Daraus folgt aber - wie er richtig feststellt - keineswegs, daß es keine (nicht-ästhetischen) Anwendungsbedingungen für diese Begriffe geben kann, denn es könnte sein, daß es sich um Bedingungen handelt, die selbst nur durch unmittelbare Wahrnehmung festgestellt werden können. Man kann also zugegebenermaßen wirklich nicht allein aufgrund einer Beschreibung - also ohne den Gegenstand selbst wahrgenommen zu haben - beurteilen, welcher

ästhetische Begriff auf ihn anwendbar ist. Dies ist aber nach Kivys Meinung nur deshalb so, weil man nicht sicher sein kann, ob die Beschreibung wirklich zutrifft.

"The description can always turn out to be a misdescription in some crucial respect." (24)

Wenn man aber mittels unmittelbarer Wahrnehmung festgestellt hat, daß die Anwendungsbedingungen eines ästhetischen Begriffs tatsächlich erfüllt sind, dann kann man die Anwendbarkeit dieses Begriffes nicht länger bezweifeln, ohne damit in einen Gegensatz zu der allgemein üblichen Verwendung dieses Begriffes zu geraten.

"Again: Are we really logically free to deny that the first movement of the Eroica is unified, if, on inspection, Grove's description turns out to be accurate and the first movement does indeed contain 'no less than thirty-seven' recurrences of the main theme? To answer 'yes' would, it seems to me, misrepresent critical discourse and the aesthetic discourse of the plain man." (25)

Daß man die Dinge direkt anschauen muß, um ästhetische Urteile über sie zu fällen, beweist also tatsächlich nicht, daß solche Urteile nicht auf (nicht-ästhetischen) Kriterien beruhen können (26), sondern nur, daß diese nicht-ästhetischen Kriterien (falls es sie gibt) ihrerseits unmittelbar wahrnehmbar sein müssen. Wenn man aber - wie Kivy - davon ausgeht, daß es solche Kriterien geben muß, dann kann ein Zweifel an der Anwendbarkeit des betreffenden ästhetischen Begriffs, nachdem man sich überzeugt hat, daß die erforderlichen Kriterien erfüllt sind, tatsächlich nur noch zeigen, daß der Zweifler nicht fähig oder nicht willens ist, diesen Begriff so zu verwenden, wie er eben faktisch verwendet wird.

Wenn Kivy immer wieder betont, daß man den Dingen ihre ästhetischen Eigenschaften nur deshalb zuschreiben kann, weil sie auf anderen, einfacheren, unmittelbar wahrnehmbaren nicht-ästhetischen Merkmalen beruhen, die als Kriterien für das Vorhandensein dieser Eigenschaften fungieren, so wird daran deutlich, daß er ästhetische Eigenschaften offenbar als Eigenschaften auffaßt, die man selbst nicht unmittelbar beobachten, sondern nur aufgrund von anderen Eigenschaften erschließen kann. Von daher wird auch verständlich, warum er zur Illustration seiner Konzeption von der Verwendung ästhetischer Begriffe immer wieder den Begriff der Intelligenz heranzieht, der ja ein Dispositionsbegriff ist und (ebenfalls) eine Eigenschaft beschreibt, die nicht unmittelbar wahrnehmbar ist. Trotz seiner auffälligen Parallelisierung dieses Begriffs mit den ästhetischen Begriffen würde Kivy die letzteren vermutlich aber nicht unbedingt auch den Dispositionsbegriffen zurechnen. Auf jeden Fall ist aber klar, daß er sie offenbar nicht als Wahrnehmungsbegriffe ansieht, sondern - um in der Terminologie von Quine zu sprechen - als "theoretische Begriffe", d.h. als Begriffe, die keine Beobachtungstermini sind, sondern nur mittels bestimmter Regeln auf diese zurückgeführt werden können. (1) Ästhetische Begriffe kann man demnach nur dann richtig verwenden, wenn man (mehr oder weniger deutlich) weiß, auf welchen nicht-ästhetischen Eigenschaften sie beruhen, und entsprechend besteht in diesem Wissen die ästhetische Sensibilität oder der Geschmack.

Daß Kivy dazu neigt, ästhetische Eigenschaften als Eigenschaften aufzufassen, die man nicht einfach unmittelbar wahrnehmen, sondern nur aufgrund anderer Eigenschaften erschließen kann, mag daran liegen, daß er - im Gegensatz zu Sibley - nicht so sehr von der Malerei ausgeht, sondern hauptsächlich von der Musik, wo die simultane Wahrnehmung eines ganzen Werkes schwer möglich ist. Die Einheitlichkeit eines Musikstückes kann man - so betont Kivy - nicht unmittelbar hören. (2) Man kann sie vielmehr nur durch eine genaue Untersuchung der nicht-ästhetischen Eigenschaften dieses Musikstückes erschließen. Auf die unmittelbare Wahrnehmung kann man sich hierbei um so weniger verlassen, als manche Musikstücke in dieser unmittelbaren Wahrnehmung sogar anders erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Um die Einheitlichkeit eines Musikstückes zu erkennen, muß man es - Kivy zufolge - also (mehr oder weniger wissenschaftlich) analysieren und sich dabei auf die "einheitlichkeits-relevanten" Merkmale konzentrieren. (3)

Der einzige ästhetische Begriff, dessen Verwendung Kivy ausführlicher erläutert, der Begriff "Einheitlichkeit" ist demnach also keinesfalls ein Wahrnehmungsbegriff, sondern eher ein musiktheoretischer Terminus, dessen Anwendbarkeit an (wissenschaftlich) überprüfbare

Kriterien gebunden ist. Und da dieser Begriff ja sein paradigmatisches (und einziges) Beispiel für ästhetische Begriffe überhaupt ist, muß man annehmen, daß er auch alle anderen ästhetischen Begriffe in ähnlicher Weise als "theoretische Begriffe" versteht.

Wenn es nun Differenzen über die Zuschreibung eines ästhetischen Begriffs gibt, was ja häufig genug vorkommt, dann kann das nach dieser Konzeption nur daran liegen, daß entweder (mindestens) einer der Kontrahenten die nicht-ästhetischen Eigenschaften des fraglichen Gegenstandes unvollständig oder falsch wahrnimmt, oder aber daß er von der allgemein üblichen Verwendungsweise des Begriffs abweicht, wobei der zweite Fall problematischer ist. (4)

Da Kivy dazu neigt, ästhetische Begriffe im Sinne von theoretischen Begriffen zu verstehen, wird die allgemein übliche und damit maßgebliche Verwendung dieser Begriffe seiner Meinung nach auch nicht von allen Mitgliedern einer Sprachgemeinschaft gleichermaßen determiniert, sondern nur einer bestimmten, theoretisch ambitionierten "kulturellen Gruppe":

"One learns to use 'unified' ... when one becomes a member of a not very exclusive linguistic circle: the society of those who are interested enough in art or the 'aesthetic' to do some talking about it." (5)

Innerhalb dieser Semi-Experten-Gruppe derer, die sich über Kunst unterhalten, besteht nach Kivys Überzeugung vollständige oder zumindest weitgehende Einigkeit darüber, welches die Kriterien für die korrekte Verwendung dieses Begriffes sind. Es sind dies nämlich im Prinzip dieselben Kriterien, nach denen der Begriff auch in seinem nicht-ästhetischen Sinne verwendet wird. Abweichende Verwendungsweisen und "Privatbedeutungen" kommen entweder gar nicht vor, bzw., wenn sie doch vorkommen, sind sie nur als Abweichungen von der allgemein verbindlichen Norm zu betrachten.

"'Unity', after all, is a perfectly well behaved word in the English language." (6)

Jemand, der sich nicht an die üblichen Verwendungskriterien dieses Begriffes hält, macht sich also eines sprachlichen Fehlers schuldig.

"Would we not be justified in concluding that he didn't know what he was talking about - that he didn't really know what 'unified' means?" (7)

Kivy stellt denjenigen, der sich nicht an die von den "Experten" festgelegten Kriterien halten will, sogar als unvernünftig und unzurechnungsfähig hin.

"In our application of aesthetic terms and in our aesthetic evaluations there are limits which, if transgressed, warrant us in identifying the transgressor as 'irrational'." (8)

Wenn Kivy die Konventionalität der Kriterien von ästhetischen Begriffen und die Verpflichtung, sie in Konformität mit diesen Kriterien zu verwenden, so stark betont und jede Abweichung von diesen Kriterien mit

scharfen Worten verurteilt, dann fühlt er sich darin deshalb im Recht, weil er glaubt, Wittgensteins Argumente gegen eine "Privatsprache" (umstandslos) auf sein Thema übertragen zu können, und weil er glaubt, das "kriteriologische" Modell der Verwendung von Begriffen, das Wittgenstein hauptsächlich mit Bezug auf psychologische Begriffe entwickelt hat, für die Darstellung des Gebrauchs von ästhetischen Begriffen übernehmen zu können. (9)

Wittgenstein hatte ausgeführt, daß es unsinnig wäre, daran zu zweifeln, daß jemand Schmerzen hat, wenn man zugibt, daß alle verfügbaren Kriterien bezüglich seines Verhaltens und der Umstände (Schreien, Sich-Krümmen, blutende Wunden etc.) dafür sprechen und man auch nicht sagen kann, welche Evidenz zusätzlich noch verlangt wird (etwa eine Auskunft über den Zustand der Nervenbahnen etc.). Ebenso unsinnig wäre es nach Kivys Meinung auch, daran zu zweifeln, daß ein Musikstück einheitlich ist, wenn man zugibt, daß das Thema dauernd wiederholt wird. Im ersten Fall ist der Zweifel deshalb absurd, weil man das Prädikat, dessen Verwendung man verweigert, überhaupt nur aufgrund der vorliegenden Kriterien hat lernen können, und weil der Zweifler selbst die so gelernte Bedeutung kennen und in Anspruch nehmen muß, um seinen Zweifel überhaupt äußern zu können, der nur darauf hinausläuft, die Verwendung des Prädikates auf einen Fall abzustreiten, der sich (zugegebenermaßen) durch nichts von den Fällen unterscheidet, an denen man seine Bedeutung überhaupt nur hat lernen können. Die Formulierung eines solchen Zweifels beraubt sich also selbst ihrer sprachlichen Bedeutung. Es ist aber keineswegs offenkundig, daß der analoge Zweifel bezüglich der Verwendung ästhetischer Begriffe auf einem ebenso grundlosen und selbstwidersprüchlichen Skeptizismus beruht.

Kivy ist jedoch überzeugt, daß ein Zweifel auch hier nur um den Preis asymptotischer Annäherung an einen ähnlich unhaltbaren Skeptizismus aufrechterhalten werden kann. Er gibt allerdings zu, daß die Verwendung ästhetischer Begriffe nicht immer von einem einzigen generell gültigen Kriterium abhängig zu machen ist, wie er es in seinem Beispiel mit der "monothematischen" Musik demonstriert hat. Man kann aber seiner Meinung nach in jedem einzelnen Fall (über ein solches einfaches und einzelnes Kriterium hinaus) stets weitere (nicht-ästhetische) Kriterien heranziehen, bis es schließlich unumgänglich wird, den betreffenden ästhetischen Begriff zuzusprechen. Kivy beschreibt die von ihm propagierte Weise, die Zuschreibung eines ästhetischen Begriffes zu rechtfertigen als "piling up evidence to some kind of logically compelling conclusion" (10). Er behauptet, daß durch diese - "kriteriologische" - Methode an einem beliebig hinausschiebbaren Punkt schließlich stets eine solch erdrückende Evidenz erreicht wird, daß man den betreffenden ästhetischen Begriff schlechterdings nicht mehr verweigern kann. (11)

Wenn ein solcher "Indizienbeweis" - ausschließlich

aufgrund von nicht-ästhetischen Kriterien möglich ist, so folgt daraus aber, daß man auch ohne direkte Kenntnisnahme eines Gegenstandes ein ästhetisches Urteil über ihn fällen kann, nämlich aufgrund einer Beschreibung in ausschließlich nicht-ästhetischen Termini, von der man allerdings wissen muß, daß sie wahr ist. Kivy betont ausdrücklich (gegen Tormay), daß diese Möglichkeit besteht. (12) Wenn ästhetische Begriffe aufgrund von nicht-ästhetischen Kriterien verwendet werden, dann muß es aufgrund der damit existierenden semantischen ("kriteriologischen") Implikationen möglich sein, aus einer geeigneten nicht-ästhetischen Beschreibung ein ästhetisches Urteil abzuleiten, denn ebenso ist es ja auch möglich, aus einer geeigneten Beschreibung einer Person (bzw. ihres Verhaltens) abzuleiten, ob sie intelligent ist. Kivy stellt daher folgende These auf:

"Aesthetic term are condition-governed insofar as conjunctions of non-aesthetic propositions do entail aesthetic propositions, where entailment is understood in the criteriological sense." (13)

Man kann dennoch also rein aufgrund der Bedeutung der ästhetischen Begriffe aus einer (geeigneten und vollständigen) Beschreibung der nicht-ästhetischen Eigenschaften der Dinge auf ihre ästhetischen Qualitäten schließen. Diese These scheint zumindest dem intuitiven Verständnis, das man von der Verwendung ästhetischer Urteile hat, zu widersprechen. Und daher erscheint auch Sibleys Auffassung in dieser Frage weitaus einleuchtender, der ja die Möglichkeit, die Kivy behauptet, ganz entschieden abstreitet:

"Things may be described to us in non-aesthetic terms as fully as we please but we are not thereby put in the position of having to admit (or being unable to deny) that they are delicate or graceful or exquisitely balanced." (14)

Mit seiner These, man könne auch aus einer beliebig genauen Beschreibung von Dingen in nicht-ästhetischen Begriffen niemals ein ästhetisches Urteil ableiten, vertritt Sibley - im Gegensatz zu Kivys Behauptung - offenkundig keineswegs einen ebensolchen haltlosen Skeptizismus wie derjenige, der sagt, man könne trotz beliebig genauer Kenntnisse über das beobachtbare Verhalten eines Menschen niemals wissen, was in seinem Bewußtsein vorgeht. Sibley ist nämlich keineswegs der (analogen) Meinung, daß man niemals etwas Sicheres über die ästhetischen Eigenschaften der Dinge sagen könne, sondern er geht lediglich davon aus, daß man sie nicht aus einer Beschreibung in nicht-ästhetischen Begriffen ableiten kann.

So plausibel dies auch erscheint, so unklar ist es allerdings, warum dies unmöglich sein soll, da doch die ästhetischen Eigenschaften eines Dinges zugegebenermaßen auf jenen anderen nicht-ästhetischen Eigenschaften beruhen, über die eine solche Beschreibung (beliebig genaue) Auskunft gibt. Die jeweilige ästhetische Eigenschaft eines Dinges ist ja schließlich nur das Resultat der Gesamtheit seiner (relevanten) nicht-ästhetischen Eigenschaften und damit völlig durch diese determiniert.

"The particular aesthetic character of something may be said to result from the totality of its relevant nonaesthetic characteristics."(1)

Was ist der Grund dafür, daß ein Urteil über den ästhetischen "Charakter" dieses Dinges trotzdem nicht in analoger Weise aus einer Beschreibung der relevanten nicht-ästhetischen Charakteristika resultieren kann?

Nach Sibleys Meinung liegt dies nicht daran, daß unser Vokabular für eine hinreichende Beschreibung dieser nicht-ästhetischen Eigenschaften einfach zu beschränkt ist.

"It must not be thought that the impossibility of stating any conditions (other than negative) for the application of aesthetic terms results from an accidental poverty or lack of precision in language."(2)

Faktisch ist es zwar wirklich so, daß die nicht-ästhetischen Eigenschaften, auf denen eine ästhetische Eigenschaft beruht, jeweils sehr spezifische Eigenschaften sind, die mit den normalerweise verwendeten unspezifischen Allgemeinbegriffen nicht erfaßt werden können.

"A thing is graceful in virtue of being curved the way it is, not just in virtue of being curved."(3)

Man könnte daher - im Anschluß an Isenberg(4) - annehmen, daß eine Beschreibung der nicht-ästhetischen Eigenschaften deshalb nicht hinreichend sein kann, weil sie notwendigerweise deiktische Ausdrücke enthält - z.B. "this color here, that line there, -and so on"(5) -

, die überhaupt nur verstanden werden können, wenn die Beschreibung durch die unmittelbare Wahrnehmung "ergänzt" bzw. "ausgefüllt" (6) wird.

Diese Annahme trifft aber nicht den Kern, denn man könnte ja - wenn man wollte - die deiktischen Ausdrücke eliminieren und durch situationsunabhängige Beschreibungen, z.B. mittels eines geometrischen Koordinatensystems, ersetzen. (7) Eine solche Beschreibung wäre zwar äußerst kompliziert und höchstwahrscheinlich sogar so komplex, daß sie das Fassungsvermögen eines normalen Menschen übersteigen würde, aber dies kann - Sibley zufolge - nicht der Grund dafür sein, daß man auch aus einer solchen beliebig exakten und nicht-indexikalischen Beschreibung der nicht-ästhetischen Eigenschaften eines Gegenstandes kein ästhetisches Urteil über ihn ableiten kann. Wenn dies der Grund wäre, dann wäre eine solche Ableitung nur ungeheuer schwierig, nach Sibleys Auffassung ist sie aber logisch unmöglich. (8)

Seiner Meinung nach kann man auch aus einer "determinate description", die so spezifisch ist, daß sie die besondere, individuelle und "einmalige" Beschaffenheit eines Objektes (in nicht-ästhetischen Termini) vollständig erfaßt, nicht darauf schließen, daß ein bestimmter ästhetischer Begriff auf ihn anwendbar ist.

"No such conceptual connexion holds for instance between a description, even if determinate, given say in co-ordinates, of a particular curve and such a term as 'graceful'." (9)

Wenn das zutrifft, dann muß man annehmen, daß - im Gegensatz etwa zu moralischen Eigenschaften - die Beziehung einer ästhetischen Eigenschaft zu jenen anderen Merkmalen, auf denen sie beruht, rein kontingent ist.

"Thus it seems to be that while in the aesthetic case, typically, a thing with such and such a determinate responsible property or character is, by having it, an instance of what is rightly described as 'graceful', 'moving', or 'elegant', in the moral case the description of the responsible property is a description of something which, because it fits the description, constitutes an instance of, say, courageousness." (10)

Daß man ein bestimmtes ästhetisches Prädikat zusprechen kann, liegt demnach zwar daran, daß der Gegenstand faktisch gewisse nicht-ästhetische Eigenschaften hat, man kann es aber nicht aufgrund dieser Eigenschaften zusprechen. Wenn man auch sicher weiß, daß der Gegenstand bestimmte nicht-ästhetische Eigenschaften hat, so kann man trotzdem nicht allein aufgrund dessen schließen, daß er eine bestimmte ästhetische Eigenschaft hat. Auch in diesem Fall kann man das nur unabhängig von diesem Wissen feststellen.

"Whether the determinate curve it has is one that makes it graceful is an open question to be decided by inspection." (11)

Die einzige zuverlässige Grundlage für die Verwendung ästhetischer Begriffe kann offenbar nur die un-

mittelbare Anschauung sein. Sie ist nicht - wie Kivy glaubte, nur ein (möglicherweise irreführendes) Anzeichen dafür, daß eine bestimmte ästhetische Eigenschaft vorhanden ist, sondern die einzig sichere Evidenz. Im Gegensatz zu Kivy behauptet Sibley also, daß es sich bei ästhetischen Begriffen nicht um "theoretische Begriffe" handelt, sondern um reine Wahrnehmungsbegriffe. Nur deshalb werden sie nämlich unabhängig von (nicht-ästhetischen) Kriterien verwendet. Und nur so ist auch Sibleys Variante von Moores "open-question-argument"(12) zu verstehen:

"When, with a clear case of something which is in fact graceful or balanced or tightly-knit but which I have not seen <sic>, someone tells me why it is, what features make it so, it is always possible for me to wonder whether, in spite of these features, it really is graceful, balanced, and so on."(13)

Nach Sibleys Theorie ist also das, was ein ästhetischer Begriff bezeichnet, in jedem Fall etwas anderes als das, was eine nicht-ästhetische Beschreibung bezeichnet, auch wenn beide extensional äquivalent sind. Dementsprechend wäre auch der Versuch (z.B. von Kivy), ersteres auf letzteres zurückzuführen, etwas ähnliches wie der von Moore mit seinem "open-question-argument" kritisierte "naturalistische Fehlschluß".(14)

Wer sich dieses "Fehlschlusses" schuldig macht, begeht damit - wie Frankena gezeigt hat - allerdings nicht eigentlich einen Fehler im Sinne einer fehlerhaften logischen Schlußfolgerung, er erkennt einfach nicht, daß ein Unterschied bestehen soll zwischen dem, was ein ästhetischer Begriff bezeichnet, und dem, was eine extensional äquivalente nicht-ästhetische Beschreibung bezeichnet.

"But this is neither a logical fallacy nor a logical confusion. It is not even, properly speaking, an error. It is rather a kind of blindness, analogous to colour-blindness."(15)

Die "Blindheit", auf die sich Frankena zufolge der "naturalistische Fehlschluß" generell zurückführen läßt, kann man hier sogar ganz wörtlich nehmen, denn einerseits können die ästhetischen Eigenschaften der Dinge ja offenbar wirklich nur durch die unmittelbare Wahrnehmung erkannt werden und andererseits ist die Unfähigkeit zu ihrer Wahrnehmung (z.B. die Unfähigkeit, bestimmte Proportionen oder Rhythmen wahrzunehmen) keineswegs ungewöhnlich, so daß die Rede von einer "ästhetischen Blindheit" durchaus sinnvoll ist.

Wenn Sibleys These, daß ästhetische Begriffe nur aufgrund von unmittelbarer Wahrnehmung verwendet werden können, wahr ist, dann ist sie allerdings weder trivial, noch eine analytische Wahrheit, die einfach aus einer Definition des Ausdrucks "ästhetischer Begriff" abgeleitet werden kann (wie Sibley das zunächst versuchte). Sie kann nicht einfach "per definitionem" als wahr behauptet werden, sie muß vielmehr - als eine synthetische Aussage über die faktische Verwendung ästhetischer Begriffe - begründet werden.

Und die einzig mögliche Begründung dafür scheint in der Tat der Nachweis zu sein, daß man auch aus einer noch so genauen und vollständigen Beschreibung eines Dinges in nicht-ästhetischen Termini kein Urteil darüber ableiten kann, welche ästhetischen Eigenschaften es hat.

Der eigentliche Kern von Sibleys Theorie ist also die These, daß man ästhetische Begriffe nur aufgrund unmittelbarer Wahrnehmung verwenden kann. Um Kivys Konzeption zu widerlegen, muß man aber zusätzlich zeigen können, daß die unmittelbare Wahrnehmung nicht nur deshalb notwendig ist, um festzustellen, ob die nicht-ästhetischen Eigenschaften vorhanden sind, aus denen die jeweilige ästhetische Qualität resultiert. In diesem Fall wäre, wie Kivy selbst betont, allerdings auch ohne die unmittelbare Wahrnehmung zumindest ein hypothetischer Schluß von einer Beschreibung eines Gegenstandes in nicht-ästhetischen Termini auf seine ästhetischen Eigenschaften möglich. Ein solcher hypothetischer Schluß kommt aber weder faktisch vor noch wäre er (aus semantischen Gründen) zwingend. Insofern scheint Sibley also mit der folgenden Feststellung Recht zu haben.

"We cannot make any general statement of the form 'If the vase is pale pink, somewhat curving, lightly mottled, and so forth, it will be delicate, cannot but be delicate.' Nor again can one say any such things here as 'Being tall and thin is not enough **alone** to ensure that a vase is delicate, but if it is, for example, slightly curving and pale colored (and so forth) as well, it cannot be denied that it is.'"(1)

Diese Bemerkungen beweisen natürlich nicht, daß ein solcher hypothetischer Schluß logisch unmöglich wäre, es handelt sich vielmehr schlicht um Beobachtungen über die Art und Weise, wie ästhetische Begriffe faktisch verwendet werden. Aus solchen Beobachtungen, die man entsprechend auch nur durch die Erfahrung überprüfen kann, lassen sich aber semantische Folgerungen ziehen. Denn wenn hypothetische Schlüsse, wie die von Sibley genannten, nicht überzeugend erscheinen, dann kann die Behauptung, man könne die ästhetischen Eigenschaften der Dinge nur aus den jeweils vorliegenden nicht-ästhetischen Eigenschaften erschließen, nur eine unbeweisbare Spekulation sein. Offensichtlich hat Sibley also tatsächlich Recht, wenn er sagt, daß man ästhetische Eigenschaften nicht aus anderen Eigenschaften erschließen, sondern nur unmittelbar selbst wahrnehmen kann. Welche nicht-ästhetischen Eigenschaften ein Gegenstand hat, an dem man eine bestimmte ästhetische Qualität wahrnehmen kann, ist dann eine Frage nach kontingenten Relationen, die sich überhaupt erst stellen kann, wenn man die betreffende ästhetische Qualität schon unabhängig erkannt hat.

Wenn die Beziehungen zwischen den ästhetischen und den nicht-ästhetischen Eigenschaften von Gegenständen aber rein kontingent sind, dann spricht nichts gegen den Versuch, empirische Generalisierungen über diese Beziehungen ausfindig zu machen, denn es läßt sich ja nicht a priori ausschließen, daß es solche Generalisierungen geben kann. Nach Sibleys Überzeugung, die schon (bei dem Beispiel mit dem fiktiven Herrn Schmidt) deut-

lich geworden ist, .ist das allerdings höchst unwahrscheinlich. (2) Dies liegt seiner Meinung nach daran, daß die Beziehungen zwischen den nicht-ästhetischen Eigenschaften eines Dinges und seinen ästhetischen Qualitäten nicht nur kontingent sind, sondern auch rein zufällig - d.h., daß es in diesen Beziehungen keinerlei Gesetzmäßigkeiten gibt. Sibley drückt dies dadurch aus, daß er sagt, es sei jedesmal eine "einmalige" Konstellation von nicht-ästhetischen Eigenschaften, auf der eine bestimmte ästhetische Eigenschaft beruht.

"The features which make something delicate or graceful, and so on, are combined in a peculiar and unique way: .. the aesthetic quality depends upon exactly this individual or unique combination of just these specific colors and shapes so that even a slight change might make all the difference. Nothing is to be achieved by trying to single out or separate features and generalizing about them." (3)

So apodiktisch kann man die Möglichkeit von Generalisierungen allerdings auch bei "einmaligen" Dingen nicht ausschließen, denn abgesehen von der schon oben in einem ähnlichen Zusammenhang erwähnten Maxime, für gleichartige Fälle die gleichen Begriffe zu verwenden, kann man hier - wo man es ja Sibley zufolge mit einer rein kontingenten Beziehung zu tun hat - zumindest davon ausgehen, daß gleichartige Kombinationen von nicht-ästhetischen Eigenschaften in gleichartigen ästhetischen Eigenschaften "resultieren" müssen, da ja die Existenz der letzteren von den ersteren vollständig abhängig ist.

Diesen Einwand kann Sibley zwar nicht widerlegen, aber doch entkräften, indem er sagt, eine solche Generalisierung sei nur im Extremfall möglich, wo zwei (oder mehrere) Fälle völlig identisch sind. Wenn man von einem Fall X, auf den das ästhetische Prädikat P zutrifft, auf einen anderen Fall schließen will, muß man sicher sein, daß es sich um einen Fall handelt, der in den relevanten nicht-ästhetischen Eigenschaften absolut identisch ist.

"One has to be assured that it is exactly like X in respects relevant to P." (4)

Da aber ausnahmslos alle wahrnehmbaren nicht-ästhetischen Eigenschaften eines Dinges dafür relevant sind, welche ästhetischen Qualitäten er hat (5), kann man nur dann von dem einen auf den anderen Fall schließen, wenn beide wahrnehmungsmäßig völlig ununterscheidbar sind, wie das möglicherweise etwa bei zwei Trinkgläsern aus derselben industriellen Produktionsserie der Fall ist. (6) Daß man auf zwei numerisch verschiedene, aber ansonsten (wahrnehmungsmäßig) völlig identische Fälle dasselbe (Wahrnehmungs-) Prädikat anwenden kann, ist aber eine Feststellung, die weder empirisch, noch semantisch interessant ist, sondern einfach eine Trivialität, denn genau dies ist es ja, was ihre Identität (bezüglich ihrer Wahrnehmungseigenschaften) ausmacht.

Wenn eine Generalisierung nur dann möglich ist, wenn

sie auf die Trivialität hinausläuft, daß man bei völlig identischen Fällen dieselben Prädikate verwenden kann, dann kann man daraus weder ein empirisches Gesetz, noch eine Regel für die Verwendung des betreffenden Prädikates ableiten.

"It would be of little value since it would be usable only with other things .. which had precisely the same determinate characteristics." (7)

Daß man nur dann von dem einen Fall auf den anderen schließen kann, wenn beide völlig identisch sind, versucht Sibley durch den Hinweis darauf plausibel zu machen, daß schon die kleinste Veränderung der nicht-ästhetischen Eigenschaften eines Gegenstandes bei der darauf beruhenden ästhetischen Eigenschaft einen Unterschied um's Ganze bewirken kann.

"Indeed it is a commonplace in aesthetics that the slightest change, of a word in a poem, a colour or line in a painting, or a note in a musical composition may give an entirely different aesthetic character of the whole or part." (8)

Andererseits bewirkt oft aber auch die größte Veränderung der nicht-ästhetischen Eigenschaften überhaupt keine Veränderung bei den ästhetischen Eigenschaften. (9) Und schließlich kann dieselbe nicht-ästhetische Eigenschaft, die im einen Fall dazu beiträgt, daß sich eine bestimmte ästhetische Eigenschaft ergibt, in einem anderen Fall genau den gegenteiligen Effekt haben. (10)

Diese Beobachtungen, die nicht zufällig an die klassische Beschreibung der "Gestaltqualitäten" von Ehrenfels erinnern (11), legen tatsächlich den Schluß nahe, daß die Klasse der Dinge, die unter einen bestimmten ästhetischen Begriff fallen, hinsichtlich ihrer nicht-ästhetischen Merkmale so heterogen sein kann, daß man aufgrund dieser Merkmale niemals von einem Mitglied der Klasse auf ein anderes schließen kann. Dies ist es, was Sibley mit seiner Behauptung meint, daß jeder Fall, der unter einen bestimmten ästhetischen Begriff fällt, "einmalig" sei. Daher ist seine "singularistische" These, wie er gegen Strawson und Macdonald betont (12), auch nicht auf die Fälle beschränkt, wo man es mit Kunstwerken zu tun hat, die aus einem anderen (oben diskutierten) Grunde als "einmalig" bezeichnet werden können.

Es können also offenbar Dinge, die in nicht-ästhetischer Hinsicht so verschieden sind, wie man es sich nur vorstellen kann, unter denselben ästhetischen Begriff fallen. Und andererseits kann aber selbst die größtmögliche Ähnlichkeit nicht die Anwendung desselben ästhetischen Begriffs garantieren. Beides scheint also ebensowenig miteinander zu tun zu haben, wie etwa die physiognomischen Merkmale von Männern etwas damit zu tun haben, ob sie Junggesellen sind.

Ganz so unabhängig wie in diesen Beispielen (oder auch in jenem mit dem blinden Herrn Schmidt) können die ästhetischen Eigenschaften von den nicht-ästhetischen nun aber doch nicht sein, denn sie "beruhen" ja

schließlich auf ihnen. Es liegt daher nahe, die Beziehung zwischen beiden als eine Kausalbeziehung aufzufassen, und ein Forschungsprogramm zu konzipieren, das darauf abzielt, den Beitrag einzelner nicht-ästhetischer Ursachen zu einer bestimmten ästhetischen Gesamtwirkung zu bestimmen. Dieses Vorgehen empfiehlt Beardsley. Da die nicht-ästhetischen Eigenschaften seiner Meinung nach Kausalursachen für die Existenz der ästhetischen Eigenschaften sind⁽¹³⁾ und bei allen Kausalbeziehungen induktive Generalisierungen möglich sind, behauptet er, es müsse für die Existenz von ästhetischen Eigenschaften kausale Bedingungen ("occurrence-conditions") geben.⁽¹⁴⁾ Um den referierten Beobachtungen Sibleys gerecht zu werden, wonach es jedesmal eine "einmalige" Kombination von nicht-ästhetischen Eigenschaften ist, auf der eine bestimmte ästhetische Eigenschaft beruht, propagiert Beardsley eine Art Faktorenanalyse.

"I conceive of a particular aesthetic quality as related to a set of non-aesthetic qualities in the following way: Some (generally not all) of the non-aesthetic qualities of an object exert an influence for or against the occurrence (or intensification) of a particular aesthetic quality; this influence may be supported or counteracted, even overridden, by other non-aesthetic qualities."⁽¹⁵⁾

Demnach könnte man durch empirische Forschung einzelne Merkmale isolieren, die entweder für oder gegen einen bestimmten ästhetischen Gesamteffekt wirksam sind. Wenn man weiterhin einräumt, daß nicht jede beliebige Kombination faktisch möglich ist, daß bestimmte Kombinationen solcher Merkmale sich in ihrer Wirkung potenzieren oder paralysieren, und daß es Merkmale von größerer oder geringerer Effektivität gibt, dann könnte man ohne weiteres die Phänomene erklären, die Sibley beobachtet hat, nämlich daß oft schon kleinste Veränderungen große Wirkungen haben, daß einzelne Faktoren einen bestimmten ästhetischen Effekt sowohl unterstützen, als auch verhindern können etc. Als Beispiel führt Beardsley neben seinem eigenen Lieblingsbeispiel, dem Zusammenhang zwischen langsamem Tempo und Traurigkeit von Musikstücken⁽¹⁶⁾, u.a. auch Kivys Paradebeispiel an:

"If we are unwilling to deny that all movements containing thirty-seven-times-repeated main subjects are unified, it is not logic (or semantics) that inhibits us, but musical experience."⁽¹⁷⁾

Man kann natürlich nicht behaupten, daß Beardsleys Forschungsprogramm keinen Erfolg haben kann, nur bleibt es vermutlich eine reine Fiktion, die allerdings auf empiristisch orientierte Ästhetiker beruhigend wirkt. Denn auch wenn die Wahrscheinlichkeit, die erforderlichen Faktoren und die Gesetze ihres Zusammenwirkens zu rekonstruieren, denkbar gering ist, und es natürlich auch niemanden (Beardsley selbst eingeschlossen) gibt, der solche Gesetze formuliert hat, gibt diese Vorstellung doch immerhin das Gefühl, daß auch in der Ästhetik alles mit rechten Dingen zugeht. Wittgenstein hat sich über die Nutzlosigkeit und Naivität solcher

Wenn die von Beardsley postulierten empirischen Gesetzmäßigkeiten gefunden werden könnten, dann wäre es allerdings möglich, aufgrund der nicht-ästhetischen Eigenschaften von Dingen mit dem obligatorischen "induktiven Risiko" (19) auf ihre ästhetischen Eigenschaften zu schließen. Damit wäre allerdings für die Frage, wie ästhetische Begriffe verwendet werden, überhaupt nichts gewonnen, denn die Bedingung dafür, eine empirische Korrelation zwischen ästhetischen und nicht-ästhetischen Eigenschaften zu erforschen, besteht ja schon darin, daß man beide unabhängig von einander erkennen kann. Andernfalls könnte man gar nicht feststellen, ob die Veränderung einer nicht-ästhetischen Eigenschaft auch die Veränderung einer ästhetischen Eigenschaft bewirkt. Empirische Forschung könnte höchstens zu Hypothesen darüber führen, wie ein bestimmter ästhetischer Effekt entsteht (was ja z.B. für Werbegraphiker oder Komponisten von Filmmusik nicht uninteressant wäre), sie kann aber nicht erhellen, wie man ästhetische Begriffe verwendet. Und in der Tat werden diese Begriffe ja auch verwendet, ohne daß man über die "occurrence-conditions" ästhetischer Eigenschaften aufgeklärt ist. Daß man sie (vielleicht) auch aufgrund solcher Bedingungen (sofern sie zu finden wären) verwenden könnte, sagt ebenso wenig über ihre faktische Verwendung, wie es etwas über die Verwendung von Farbprädikaten sagt, daß ein Roboter Farben aufgrund von Lichtfrequenzmessungen identifizieren kann. Dies ist Beardsley übrigens sogar selbst klar. (20)

Eine Erforschung der nicht-ästhetischen "Faktoren", die bestimmte ästhetische Eigenschaften bewirken, ist also ganz überflüssig, wenn es um die "Grammatik" ästhetischer Begriffe geht. Wenn man ihre (faktische) Verwendung beschreiben will, ist es unnötig, die Eigenschaften, die sie bezeichnen, weiter zu analysieren. Es verhält sich hier ähnlich wie mit folgendem Beispiel von Wittgenstein.

"Beschreib das Aroma des Kaffees! - Warum geht es nicht? Fehlen uns die Worte? und wofür fehlen sie uns? - Woher aber der Gedanke, es müsse doch so eine Beschreibung möglich sein? Ist dir so eine Beschreibung je abgegangen? Hast du versucht, das Aroma zu beschreiben, und es ist nicht gelungen?" (21)

In ähnlicher Weise ist es auch überflüssig, das, was ein ästhetischer Begriff bezeichnet, in anderen (nicht-ästhetischen) Worten (genauer) zu beschreiben, und wenn uns die Worte und Übersetzungsregeln dafür fehlen, so deshalb, weil sie gar nicht gebraucht werden. Ebenso wenig wie man beschreiben kann und muß, wie die rote Farbe aussieht, kann und muß man dies bei ästhetischen Eigenschaften tun, da es sich hier wie dort um Eigenschaften handelt, die man nur unmittelbar wahrnehmen kann. Sibley hat also offenbar zumindest so weit Recht, wenn er sagt:

"We just see (or fail to see) that things are delicate, balanced and the like." (22)

Wenn es sich also allem Anschein nach bei ästhetischen Prädikaten um Begriffe handelt, die nur aufgrund von unmittelbarer Wahrnehmung verwendet werden können, dann kann ihre Zuschreibung auch nur dadurch verifiziert werden, daß andere, die in der Lage sind, ihre Zuschreibung durch ebenso unmittelbare Wahrnehmung zu überprüfen, dieser Prädikation zustimmen. Die Verwendung von Wahrnehmungsbegriffen begründet sich nämlich - wie schon oben erläutert wurde⁽¹⁾ - ausschließlich darauf, daß es "Techniken" gleichartiger Klassifikation von Wahrnehmungsreizen gibt, die in Form von ostensiven Definitionen eingeübt worden sind. So beruht etwa die Verwendung von Farbprädikaten, die man als paradigmatische Wahrnehmungsprädikate ansehen kann, wie Wittgenstein sagt, einfach nur darauf, daß alle Teilnehmer am "Spiel" mit diesen Begriffen darauf "abgerichtet" worden sind, auf bestimmte (kulturspezifisch unterteilte) Ausschnitte des Spektrums übereinstimmend zu reagieren.

"The game depends upon the agreement of these reactions; i.e., they must call the same things 'red'." (2)

Diejenigen, die unfähig sind, die erforderlichen "Reaktionen", also die Benennung der Farben, zu erlernen, werden als "blind" bzw. "farbenblind" disqualifiziert.

"Es gibt Farbenblindheit und Mittel, sie festzustellen. In den Farbaussagen der normal Befundenen herrscht, im allgemeinen, volle Übereinstimmung. Das charakterisiert den Begriff der Farbaussagen." (3)

Ebenso wie es kein Zufall ist, daß in einem Pferderennen die Pferde (im allgemeinen) so schnell laufen, wie sie können, ist es kein Zufall, daß die Urteile über Farben im allgemeinen übereinstimmen. Dies folgt vielmehr aus der Regel für die Verwendung der Farbbegriffe, denn wenn man sie lernt, wird man eben auf diese Übereinstimmung trainiert (ähnlich wie die Rennpferde auf schnelles Laufen trainiert werden).⁽⁴⁾ Wenn also jemand von der allgemeinen Übereinstimmung in den Farburteilen abweicht, so ist das nicht einfach nur ein statistischer Ausnahmefall, sondern ein Fehler, für den es keinen Grund geben kann, sondern nur eine (empirische) Ursache.

"We take it as the criterion for meaning the same by 'red' as we do, that as a rule he agrees with us in giving the same names to the colors of objects as we do. If then in a particular instance he says something is red where we should say it's green, we say he sees it different from us. Notice how in such cases we would behave. We should look for a cause of his different judgement." (5)

Eine solche (Kausal-)Ursache für die abweichende Verwendung von Farbbegriffen kann nur darin liegen, daß bestimmte Umstände - bezüglich des Betrachters oder der

Situation, in der die Wahrnehmung stattfindet - eine Abweichung von den "normalen" Bedingungen bewirken, unter denen man den Begriff gelernt hat (außergewöhnliche Beleuchtung, Einfluß von Drogen etc.). In der Verwendung von Farbbegriffen ist daher stets ein Bezug auf Standardbedingungen der Wahrnehmung impliziert. Die Überprüfung von Farburteilen hat daher zur Voraussetzung, daß solche Standardbedingungen vorhanden sind. Wenn das nicht der Fall ist, müssen sie zuerst hergestellt werden, bevor ein Farburteil verifiziert werden kann.

Sibley behauptet nun, daß ästhetische Begriffe - im Prinzip - genauso verwendet werden wie Farbbegriffe: der Unterschied liegt nur darin, daß es im einen Fall wesentlich mehr Blinde gibt.

"As things are, the fully colour-sighted are a vast majority. But the facts could be different; they might be a small minority, the rest shading off in various degrees and sorts of colour-blindness towards totally achromatic vision. There would then be patchy areas of agreement, separate groups and sub-groups, but one small nucleus regularly, at their best, making more detailed agreed discriminations than any other. The partly colour-blind majority might even find a more extensive agreement among themselves, though a less finely discriminated one; but none of this need cast doubts on the objectivity of colours. This pattern, with a minority 'elite', ill-defined at the edges but fairly constant over generations and marked out by their performance, is more like the situation in aesthetic matters." (6)

Sibley stellt die Verwendung der Farbbegriffe, nach deren Analogie er die Verwendung ästhetischer Begriffe erläutern will, allerdings schon in einer Weise dar, die für seinen Zweck vorteilhaft ist. (7) Er konstruiert auch für die Verwendung der Farbbegriffe eine Art "Elite-Theorie" und behauptet, daß sich die korrekte Verwendung der Farbbegriffe nicht einfach an der "statistischen" Übereinstimmung der normalen Beurteiler bemißt, sondern an dem übereinstimmenden Urteil der jeweils sensibelsten Beurteiler, die zu den differenziertesten Unterscheidungen fähig sind. Die Objektivität, die man mit Farburteilen beansprucht, ist seiner Meinung nach nur dann gegeben, wenn die Urteile der Wahrnehmungselite ausschlaggebend sind. Sibley wechselt damit vermutlich einfach Objektivität mit Genauigkeit, denn die Aussage, daß etwas zinnoberrot ist, ist ja nicht objektiver (oder wahrer) als die Aussage, daß es rot ist. Jedenfalls behauptet er aber, daß es auch bei den Farben nur aufgrund der Urteile der Experten erlaubt ist zu sagen, daß ein Gegenstand "wirklich" eine bestimmte (Farb-) Eigenschaft hat.

"It is not the majority being colour-sighted that permits a property language for colours, but the existence of a nucleus (large or small) making regular, detailed, and closely identical distinctions." (8)

Dieses Modell überträgt Sibley nun auf ästhetische Urteile, um zu zeigen, daß sie dieselbe Objektivität

beanspruchen können wie Farburteile. An dieser "Objektivität" ist ihm so viel gelegen, daß er eine These aufstellt, die sogar für sekundäre Qualitäten, also Qualitäten, die mit Wahrnehmungsbegriffen bezeichnet werden, generell viel zu stark ist.(9) Er behauptet nämlich, daß die ästhetischen Eigenschaften der Dinge unabhängig davon existieren, ob jemand sie bemerkt.(10) Da sie aber nicht erst durch irgendwelche Relationen zum Betrachter konstituiert werden, muß bei Differenzen bezüglich eines ästhetischen Urteils (mindestens) einer der Kontrahenten im Unrecht sein, und sein Fehler kann nur darauf beruhen, daß er nicht in der Lage ist, die Dinge zu sehen, wie sie wirklich sind - er ist unfähig, "to see things for what, aesthetically, they are."(11)

Sibley versteht abweichende Urteile - ebenso wie bei den Farben - nur als Anomalien. Daß sie in ästhetischen Fragen so häufig auftreten, ist für ihn auch kein Grund zur Beunruhigung: es kommt nur - genau wie bei den Farburteilen - darauf an, eine einleuchtende kausale Erklärung dafür zu finden.

Diese Erklärung kann abermals nur in dem Nachweis bestehen, daß (seitens des Beurteilers oder der Situation, in der er sich befindet) bestimmte Bedingungen gegeben sind, die von den Standardbedingungen abweichen und damit verhindern, daß das richtige Urteil gefällt werden kann. Die Ursachen, die dies bei ästhetischen Urteilen verhindern können, sind jedoch, anders als bei den Farburteilen, nicht in erster Linie physikalischer oder physiologischer Art, sondern beziehen sich in der Regel auf psychologisch oder soziologisch beschreibbare Umstände (Unaufmerksamkeit, Voreingenommenheit, Neuartigkeit der Objekte etc.)(12) Die Wahrnehmung von Farben und die Wahrnehmung von ästhetischen Eigenschaften unterscheiden sich also dadurch, daß die Standardbedingungen für die Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften weitaus stärker durch kulturelle Faktoren determiniert sind, als das bei den Farben der Fall ist. (Daher ist hier auch nicht einfache Wahrnehmung, sondern "Geschmack" erforderlich.)

Diese Differenz erfordert nach Sibleys Meinung aber keine grundsätzliche Differenz der Modelle, nach denen man die Verwendung der beiden Arten von Begriffen erklären kann. Daß die Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften sehr stark kulturell beeinflussbar ist, ist für ihn ein ebenso unwesentlicher Umstand wie der, daß über sie immer wieder notorische Meinungsverschiedenheiten auftreten. Beides ändert nichts an dem Grundprinzip, nach dem sie - wie überhaupt alle Wahrnehmungsbegriffe - verwendet werden.

Der Umstand, daß die Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften sehr stark kulturell determiniert und daher auch erlernbar ist, hat in Sibleys Augen in erster Linie die erfreuliche Konsequenz, daß man jemanden, der sich über die ästhetischen Eigenschaften der Dinge täuscht, um so leichter aus seiner Täuschung befreien kann. "Blindheit" ist hier - anders als bei Farbenblindheit - leicht zu heilen. Die Methode, nach der das geschieht, ist aber im Prinzip wiederum dieselbe wie bei den Farbbegriffen, bzw. generell bei allen Wahrnehmungsbegriffen: Es müssen nur die Standardbedingungen hergestellt werden, die für die Verwendung dieser Begriffe konstitutiv sind, denn unter diesen Bedingungen werden ja (analytischerweise) sozusagen automatisch die richtigen Urteile gefällt.

Wer also bei einem bestimmten Gegenstand nicht in der Lage ist, die ästhetischen Eigenschaften, die er "wirklich" hat(1), zu erkennen, muß nur in die Lage gesetzt werden, den Gegenstand unter Standardbedingungen wahrzunehmen. (Dies zu ermöglichen, ist eines der zentralen Ziele von Kunstkritikern und Kunsterziehern.) Sibley zählt eine ganze Reihe von Methoden auf, mit denen dieses Ziel, die "richtige" Wahrnehmung des Gegenstandes, erreicht werden kann.(2) Hierzu gehört vor allem auch der Hinweis auf die relevanten nicht-ästhetischen Merkmale dieses Gegenstandes. Es wäre beispielsweise sinnvoll, Bemerkungen von der folgenden Art zu machen:

"Have you noticed that line and that, and the points of bright color here and there ... don't they give it vitality, energy?"(3)

Solche Hinweise laufen Sibley zufolge darauf hinaus, eine angemessene Wahrnehmung zu ermöglichen, und nicht - wie Kivy(4) fälschlicherweise annahm - auf die ("kriteriologische") Rechtfertigung einer theoretischen Überzeugung, und seine Auffassung scheint auch insofern überzeugend, als der Effekt solcher Äußerungen ja in der Tat nicht so sehr in einem Wissen besteht, als vielmehr im Sehen bestimmter Sachverhalte. Derjenige, der die ästhetischen Eigenschaften der Dinge nicht erkennen kann, muß tatsächlich lernen, sie zu sehen, man kann ihn allein durch theoretische Gründe nicht davon überzeugen, daß sie vorhanden sind, ebensowenig wie man begründen kann, daß etwas rot ist. Unabhängig davon, ob man Sibleys Unterstellung, daß es jeweils nur eine richtige Wahrnehmungweise gibt, die es erlaubt, die "objektiv vorhandenen" ästhetischen Eigenschaften zu erkennen, teilt oder nicht, muß man also offenbar seine Deutung akzeptieren, daß es sich hier in erster Linie um eine Veränderung der Wahrnehmung, und nicht so sehr um eine Veränderung des Wissens handelt.

Wenn man jemanden in die Lage setzt, eine ästhetische Eigenschaft selbständig zu sehen, so ist das also kein theoretischer "Beweis" dafür, -daß sie vorhan-

den ist. Die Frage nach der logischen Struktur eines solchen Beweises stellt sich daher auch gar nicht. (5) Dies zeigt sich schon daran, daß man den gewünschten Effekt auch mit Mitteln erzielen kann, denen man schon auf den ersten Blick ansieht, daß sie mit rationaler Argumentation nichts zu tun haben, nämlich durch die Verwendung von Metaphern oder Anspielungen, durch wiederholte Hinweise oder sogar Schüßungen, oder auch durch Mimik, Gestik und alle Varianten expressiven Verhaltens. (6) Wenn man jemandem die Existenz einer bestimmten ästhetischen Qualität "beweisen" will, dann ist keine Methode von vornherein auszuschließen. Wenn nur der andere am Ende in der Lage ist, diese Qualität ebenfalls zu erkennen, dann hat der Zweck die Mittel geheiligt.

"If he then finds himself agreeing with me, I have vindicated my claim in the best possible way, by getting him to see for himself. There is no reason not to say, if one wishes, that I have supported, justified, or even proved my original judgment. One might refer to this activity therefore as perceptual proof." (7)

Der "Wahrnehmungsbeweis" ist zwar nicht deshalb ein Beweis, weil er zu einer zwingenden Schlußfolgerung führt, denn die ist ja aus den hinlänglich diskutierten Gründen ohnehin nicht möglich, er ist aber - zumindest für Sibley - insofern ein Beweis, als er die Bedingungen für die korrekte Wahrnehmung erzeugt und so zur Verifizierung eines Wahrnehmungsurteils führt.

"To go on to ask, with puzzlement, how it is that when we do these things people come to see, is like asking how it is that, when we take the book into good light, our companion agrees with us that it is red." (8)

Hieraus wird noch einmal deutlich, daß Sibley für die Verwendung ästhetischer Begriffe ähnliche Standardbedingungen unterstellt wie für die Verwendung von Farbbegriffen. Der "Wahrnehmungsbeweis" läuft darauf hinaus, diese Standardbedingungen herzustellen, unter denen sich die korrekte Wahrnehmung und damit auch das korrekte Wahrnehmungsurteil von selbst ergibt. Der "Wahrnehmungsbeweis" ist also eigentlich eher eine Art verlängerter Unterricht über die korrekte Verwendung eines Wahrnehmungsbegriffs. Der fragliche Begriff wird nicht eigentlich verwendet, sondern es ist seine sprachlich korrekte Verwendung selbst, um die es geht. In einem solchen "Wahrnehmungsbeweis" werden also keine empirisch falsifizierbaren Sätze geäußert, sondern (überhaupt nicht falsifizierbare) Sätze über die Standardbedingungen der Verwendung des fraglichen Begriffs, ähnlich wie wenn man sagt, daß man nur bei normaler Beleuchtung die Farben der Dinge richtig erkennen kann.

Nun liegt natürlich die Frage nahe, worin denn die von Sibley postulierten Standardbedingungen für die Verwendung ästhetischer Begriffe bestehen. Diese Frage ist in der sensualistischen Ästhetik, der ja auch Sibley zugerechnet werden kann, gewöhnlich das Stichwort für den Auftritt einer ebenso beliebten, wie

mysteriösen Figur, nämlich des sogenannten "idealen Beurteilers", der diese Standardbedingungen sozusagen verkörpert, indem er jene Fähigkeiten besitzt, die erforderlich sind, um immer die richtigen Urteile zu fällen. (9)

Die Fähigkeiten, die einem "ideal observer" zugeschrieben werden, sind aber in der Regel nur negativ zu formulieren und höchstens dazu geeignet, völlig unfähige, z.B. voreingenommene, uninformierte, oder kranke(10) Beurteiler zu disqualifizieren, und das entscheidende Kriterium, an dem man erkennen kann, ob jemand die erforderlichen Fähigkeiten hat, kann letztlich wieder nur das sein, ob er die richtigen Urteile fällt. (Wenn man etwa sagt, der ideale Beurteiler brauche Sensibilität, Einfühlungsgabe, Erfahrung etc., so kann man diese Fähigkeiten letztlich nur daran erkennen, welche Urteile er fällt.)(11) Sibley glaubt jedoch, auf solche unbrauchbaren oder zirkulären Kriterien für "ideale Beurteiler" nicht zurückgreifen zu müssen:

"Just as we do not select the colour-sighted by physiological examination, so we do not select critics by 'ideal spectator' criteria; we select both by performance." (12)

Diesen Ausweg suchte schon Hume. (13) Wenn damit aber nicht nur gemeint ist, daß man diejenigen, die die richtigen Urteile fällen, daran erkennt, daß sie das tun, dann muß man das Problem lösen, woran man wiederum erkennen kann, daß sie das tun. (Humes Vorschlag, dies an ihrer Popularität zu bemessen, überzeugt natürlich nicht.) Das Problem besteht dabei darin, daß jemand, der die richtigen Urteil fällt, auch von jemandem erkannt werden muß, der selbst nicht in der Lage ist, die richtigen Urteile zu fällen. (14)

Rudinow hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, daß es unabhängige Tests geben kann, mit denen auch der Laie überprüfen kann, ob der Experte dort, wo er selbst keine Unterschiede erkennen kann, wenigstens gleichartige und gleichbleibende Unterscheidungen vornimmt. (15) Auf diese Weise könnte man also immerhin eine verfeinerte Differenzierungsfähigkeit feststellen. Und eine solche ist es ja auch, durch die sich nach Sibleys Theorie jede - also auch die ästhetische - Wahrnehmungselite auszeichnet.

Was den ästhetischen Experten auszeichnet, und was dementsprechend auch bei den Standardbedingungen für die korrekte Verwendung ästhetischer Begriffe zu berücksichtigen ist, ist eine außergewöhnlich differenzierte Wahrnehmungsfähigkeit. Eine solche Fähigkeit meinte Sibley offenbar auch, als er betonte, der "Geschmack" erfordere mehr als die normalen Fähigkeiten. Derjenige, der Geschmack hat, und der daher ästhetische Begriffe korrekt verwenden kann, zeichnet sich dadurch aus, daß er ein besonders verfeinertes Sensorium für die wahrnehmbaren Eigenschaften der Dinge hat, so daß er auch die subtilsten und ätherischsten Qualitäten noch feststellen kann, die dem normalen

Benutzer seiner Sinnesorgane verborgen bleiben.(16) Auch Sibley zieht daher - allerdings mit einer anderen Absicht als Kivy(17) - den traditionell immer wieder gern verwendeten Vergleich des ästhetischen Experten mit dem Weinkenner heran.(18) Ästhetische Begriffe sind also Wahrnehmungsbegriffe, deren korrekte Verwendung auf Standardbedingungen beruht, die mehr als die normalen Wahrnehmungsfähigkeiten erfordern.

Dieser Umstand läßt es für Sibley auch plausibel erscheinen, daß der Versuch des Experten, der - aufgrund seiner außergewöhnlichen Fähigkeiten - die ästhetischen Eigenschaften der Dinge zuverlässig erkennen kann, ihre Wahrnehmung auch anderen zu ermöglichen, häufig scheitert.

"There may be a point, though there need be no limit except that imposed by time and patience, at which he gives up and sets us (or himself) down as lacking in some way, defective in sensitivity."(19)

Obwohl man zwar viel unternehmen kann, um ästhetische Wahrnehmungsschwächen oder gar ästhetische Blindheit zu beseitigen, wird man damit also nicht immer Erfolg haben.

"It would be unduly optimistic to suppose that, because other moves can always be tried, we may not have to rule some people out as apparently incurably insensitive, just as we pronounce some colour-blind."(20)

Sibley übernimmt also, um die Verwendung ästhetischer Begriffe zu beschreiben, genau dasselbe Muster, nach dem man die Verwendung der Farbbegriffe beschreiben kann: Die qualifizierten Beobachter stimmen in ihren Urteilen überein und diejenigen, die abweichende Urteile fällen, werden entweder als Blinde disqualifiziert oder sie werden als solche behandelt, die einer Täuschung unterliegen, deren Ursachen man kausal erklären und durch entsprechende Maßnahmen beseitigen kann. Diese Darstellung, wonach ästhetische Begriffe (im Prinzip) genauso verwendet werden wie eine Untergruppe jener Begriffe, von denen Sibley sie doch zunächst so strikt abzugrenzen versuchte, ist jedoch aus verschiedenen Gründen nicht überzeugend.

Isabel Hungerland hat in diesem Zusammenhang auf den schon erwähnten Umstand hingewiesen, daß bei der Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften - im Gegensatz zur Farbwahrnehmung - die Standardbedingungen nicht durch die organische Ausstattung der Menschen und die physikalischen Gesetzmäßigkeiten der ihn umgebenden Welt garantiert werden, sondern daß man es hier mit Sichtweisen zu tun hat, die bestenfalls kulturell oder individualpsychologisch determiniert sind, die aber in jedem Fall wandelbar und willkürlich beeinflussbar sind, so daß sich konkurrierende Sichtweisen ergeben können, die nicht nur bei verschiedenen Betrachtern unterschiedlich, sondern auch bei einem einzelnen Betrachter variabel sein können.(1) Wenn es jedoch möglich ist, daß ein und derselbe Gegenstand (mit unveränderten nicht-ästhetischen Merkmalen) ästhetisch einmal so und einmal so gesehen werden kann(2), dann fehlt hier offenbar jene Übereinstimmung und Stabilität der Wahrnehmung, auf der beispielsweise die Verwendung der Farbbegriffe beruht.

Aus dieser Beobachtung meint Hungerland ableiten zu können, daß es für die Verwendung ästhetischer Begriffe keine Standardbedingungen geben könne, da solche Standardbedingungen ihrer Meinung nach nur auf stabilen und bei allen Beobachtern gleichen Wahrnehmungsweisen beruhen können.

"The possibility of our setting up standards, relevant to the circumstances, for normal observers and for normal conditions of observation depends on stabilities in us and in our environment. It is a matter of contingent fact that these stabilities exist for properties of being a certain color, and do not exist for aesthetic features."(3)

Die Stabilität der Wahrnehmung, die für die Formulierbarkeit von Standardbedingungen erforderlich ist, wäre nach Hungerlands Ansicht aber nur gegeben, wenn sie auf physikalisch und physiologisch beschreibbare Gesetzmäßigkeiten zurückgeführt werden kann.(4)

Dieser Einwand überzeugt nicht, denn-wenn es für die

Verwendung von Wahrnehmungsbegriffen Standardbedingungen gibt, dann liegt das jedenfalls nicht daran, daß man sie in naturwissenschaftlicher Terminologie formulieren kann. Wenn es sie gibt, dann bestehen sie auch völlig unabhängig davon, welcher Art die Ursachen dafür sein mögen, daß man sie erfüllen (oder auch von ihnen abweichen) kann, und auch unabhängig davon, ob man solche Ursachen überhaupt kennt. (5) Die Frage, welche Regeln existieren, kann man nicht dadurch beantworten, indem man die Ursachen untersucht, die ihre Befolgung (oder Nicht-Befolgung) möglich machen.

Die Variabilität und Beeinflußbarkeit der ästhetischen Wahrnehmung ist also per se noch kein Argument dafür, daß es keine Standardbedingungen geben kann, denn solche Bedingungen kann es auch dann geben, wenn sie von von vielen entweder gar nicht oder nur gelegentlich erfüllt werden, und auch wenn die Erfüllung dieser Bedingungen von intentionalen Akten abhängig ist. Auch wenn es viele (mehr oder weniger) freie wahlbare Möglichkeiten gibt, etwas wahrzunehmen, kann es Bedingungen geben, die eine dieser Wahrnehmungsweisen als die richtige auszeichnen. Ob es solche Bedingungen gibt, ist keine Frage der Logik, sondern der faktischen Regeln unseres Sprechens.

Der Umstand, daß man die Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften willkürlich beeinflussen kann, ist allerdings wirklich ein auffälliger Unterschied zur Wahrnehmung der Farben und es scheint, daß Sibleys Analogie zwischen beidem zumindest hinsichtlich des Objektivitätsgrades der jeweiligen Urteile nicht aufrecht zu erhalten ist. Dies wird deutlich, wenn man - mit einem hypothetischen Beispiel von Wittgenstein - annimmt, daß für Farben dasselbe gilt, was bei ästhetischen Eigenschaften offenbar faktisch der Fall ist.

"Wäre es nicht denkbar, daß bei einem Menschen das gewöhnliche Sehen dem Willen unterstände? - Würde ihn das Sehen dann über die Außenwelt belehren? Hätten denn die Dinge Farben, wenn wir sie sehen könnten, wie wir wollen?" (6)

Sibley könnte jedoch die von ihm behauptete Analogie trotzdem retten, indem er sagt, daß der Umstand, daß die Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften in gewisser Weise dem Willen unterworfen ist (ein Umstand, der ihm nicht entgangen ist) (7), nicht bedeuten muß, daß man sie sehen kann, "wie man will". Aus der Beeinflußbarkeit der ästhetischen Wahrnehmung folgt für Sibley nämlich keineswegs Willkür und Beliebigkeit. Man kann die Dinge zwar verschieden sehen und dieses Sehen auch willentlich beeinflussen, aber nichtsdestotrotz gibt es Bedingungen, die allein es erlauben, objektive Beobachtungen zu machen, die dann eben doch "über die Außenwelt belehren" und aufgrund derer man wahrheitsgemäß feststellen kann, wie die ästhetischen Eigenschaften der Dinge wirklich sind. (8)

Diese Verteidigung ist in den Augen Hungerlands aber nur metaphorisch zu verstehen, denn ihrer Meinung nach verbirgt sich dahinter nur die unlautere Absicht,

kontingente Sichtweisen eines begrenzten kulturellen Milieus zu verabsolutieren.

"The really is - only looks contrast applies to aesthetic features in a metaphoric, not a literal way. Within cultural stabilities, trained ways of looking at things, common tastes and antipathies, agreement in aesthetic-term-ascription regularly occurs and there is stability in the aesthetic look of things to the insiders. But an outsider may disrupt the shared vision or an insider grow bored and revolt, and a whole school of painting starts looking different to a new generation." (9)

Auch das Argument, daß Standardbedingungen in Frage gestellt werden können, zeigt aber nicht, daß es keine gibt, sondern eher das Gegenteil. Um jedoch die Möglichkeit auszuschließen, daß solche Standardbedingungen nur kultur-relative Gültigkeit haben, kann Sibley - was er übrigens an einer Stelle auch tut (10) - unter die Anforderungen, die an einen qualifizierten Beobachter zu stellen sind, eine gewisse kulturelle Unvoreingenommenheit aufnehmen. Zum anderen aber - wenn ein solches Kriterium zu vage erscheinen sollte - hat er ja ohnehin die Standardbedingungen für den Gebrauch von Wahrnehmungsbegriffen, und damit auch von ästhetischen Begriffen, an ein Kriterium gebunden, das nicht kultur-relativ ist, nämlich die (größtmögliche) Differenzierungsfähigkeit. Selbst wenn also etwa die Farbenblinden - wenn sie z.B. weitaus zahlreicher wären - unsere Standards der Farbwahrnehmung in Frage stellen würden und damit auch Erfolg hätten, könnte Sibley daher weiterhin behaupten, daß sich die korrekte Verwendung der Farbbegriffe nicht nach ihren (nun statistisch dominierenden) Urteilen richtet, sondern nach denen der Wahrnehmungselite, die zu den differenziertesten Urteilen fähig sind.

Das einzige Argument, daß Sibleys Analogie der ästhetischen Begriffe mit den Farbbegriffen wirklich unterhöhlen kann, beruht darauf, daß die "Übereinstimmung in den Urteilen"(1), die für die Verwendung von Wahrnehmungsbegriffen offenbar zentral ist, bei den ästhetischen Begriffen nicht gegeben ist. Der Grad dieser Übereinstimmung ist nämlich keineswegs nur ein kontingenter Faktor, sondern - wie Wittgenstein immer wieder betont - eine wesentliche Bedingung für ihre Verwendung.

"Unsere Übereinstimmung ist dem Sprachspiel wesentlich. Anders ist es aber mit 'angenehm', 'unangenehm', 'schön', 'häßlich'." (2)

Die Verwendung ästhetischer Begriffe, von denen Wittgenstein selbst hier die Farbbegriffe abhebt, scheint im Gegensatz zu jenen nicht antinomistisch zu werden, wenn keine übereinstimmenden Urteile gefällt werden. Man kann sich abermals vorstellen, daß für die Farburteile dasselbe gilt, was für ästhetische Urteile gilt, nämlich daß wesentlich mehr differierende als übereinstimmende Urteile gefällt werden.

"Dieser würde sagen, die Blume sei rot, die Jener als blau anspricht, etc., etc. - Aber mit welchem Recht könnte man dann die Wörter 'rot' und 'blau' dieser Menschen unsere 'Farbwörter' nennen? - Wie würden sie lernen, jene Wörter zu gebrauchen? Und ist das Sprachspiel, welches sie lernen, noch das, was wir den Gebrauch der 'Farbnamen' nennen?" (3)

Entsprechend darf man die Frage stellen, ob Wörter, die tatsächlich so gebraucht werden, wie in diesem Gedankenexperiment angenommen wird, noch nach demselben Muster beschrieben werden können, wie der Gebrauch "unserer" Farbwörter.

Sibley ist natürlich überzeugt, daß dies trotz allem möglich und auch sinnvoll ist. Seine Auffassung ähnelt dadurch allerdings zunehmend der Haltung desjenigen, der versucht, "an der vertrauten Technik des Wiegens festzuhalten", obwohl alle Körper plötzlich und unvorhersehbar ihr Gewicht ändern. (4) Für Sibley hat aber die Frage, wie ästhetische Begriffe verwendet werden, nichts mit den "äußerlichen" Umständen zu tun, unter denen das geschieht, und das Prinzip ihrer Verwendung ist für ihn unabhängig davon, zu welchen Ergebnissen es führt. (5)

Daß es so wenig Übereinstimmung bezüglich der ästhetischen Urteile gibt, erklärt Sibley einfach dadurch, daß es sich eben um außerordentlich schwer erkennbare Eigenschaften handelt, so daß es kein Wunder ist, daß viele sie nicht richtig erkennen können. Die fehlende Übereinstimmung beruht also einfach darauf, daß viel mehr Fehler gemacht werden, als etwa bei den Farburteilen.

Es fragt sich allerdings, wie es zu verstehen ist, daß alle die vielen "fehlerhaften" Urteile überhaupt geäußert werden, und wie man sie als Fehler erkennen kann. Im Gegensatz zum (Farben-) Blinden, der sich des Urteils über Farben enthält, sich selbst als blind bezeichnet, und das Urteil des normalen Beobachters anerkennt, benutzt doch offenbar jeder, der seine Muttersprache gelernt hat, ästhetische Begriffe ohne zu zögern und ohne jedes Zeichen von Unsicherheit. Es gibt zwar den Fall, daß jemand kein Urteil darüber abgeben kann, wo z.B. in einem Musikstück der Baß einsetzt (weil er es einfach nicht hört) (6). Weitens häufiger ist es aber, daß auch diejenigen, die Sibley als geschmacklose Banalsten einstufen würde, mit der größten Selbstverständlichkeit ihre Porzellanfigürchen anmutig und ihre Couchgarnituren elegant nennen.

Wenn man Sibleys Theorie ernst nimmt, dann muß man annehmen, daß sie entweder die fraglichen ästhetischen Begriffe (noch) nicht beherrschen, oder - falls sie sie beherrschen - unter Halluzinationen leiden und Eigenschaften sehen, die gar nicht vorhanden sind. Auf jeden Fall machen sie entweder einen sprachlichen oder einen epistemologischen Fehler.

Von einem Fehler kann man jedoch nur dort reden, wo es sich um eine Abweichung von einer Norm handelt und wo es Methoden gibt, eine solche Abweichung festzustellen und eventuell zu berichtigen. Bei ästhetischen Begriffen ist es aber so, daß der Streit um ihre korrekte Verwendung auch dann noch anhält, wo er - wenn es sich um Wahrnehmungsbegriffe handelt - eigentlich beendet sein müßte, nämlich in der Situation, wo man den Gegenstand, dem das fragliche Prädikat zugeschrieben wurde, unmittelbar vor Augen hat. Daß der Streit auch hier noch fortdauert, kann man entweder so interpretieren, daß es darum geht, ob die Standardbedingungen für seine korrekte Wahrnehmung (besonders seitens der Beobachter) erfüllt sind, oder daß es darum geht, welches diese Bedingungen überhaupt sind. Welcher Interpretation man den Vorzug gibt, ist aber unerheblich, denn offenkundig gibt es in keinem der beiden Fälle anerkannte Methoden, die Kontroverse eindeutig zu entscheiden. (7)

Sibley selbst hat diese fatale Unentscheidbarkeit zugegeben. (8) Abgesehen vielleicht von einigen ausgesprochen technischen oder fachtheoretischen Termini kann man offenbar nie zweifelsfrei entscheiden, welche Verwendung eines ästhetischen Begriffs richtig und welche falsch ist. Trotz dem aber hält Sibley immer noch an der Prämisse fest, daß bei Differenzen bezüglich der Zuschreibung eines ästhetischen Begriffs (mindestens) einer der Kontrahenten einen Fehler macht - auch wenn man gar nicht entscheiden kann, welcher es ist. Selbst wenn der Streit unentscheidbar ist, gibt es in Sibleys Augen nämlich nur zwei Möglichkeiten: entweder ist die ästhetische Eigenschaft, um die es geht, vorhanden oder sie ist nicht vorhanden. Es ist dieses Dogma der "Zweiwertigkeit" (9), aus dem sich für Sibley zwangsläufig eine Auffassung von der Verwendung

ästhetischer Begriffe ergibt, die man - zu Recht - als "intuitionistisch" bezeichnen kann.

"Sibley has introduced conclusions about aesthetic judgements that are very similar to the intuitionists' positions in ethics." (10)

Obwohl seine Kommentatoren ansonsten eher zurückhaltend sind, Sibleys Theorie als intuitionistisch zu bezeichnen (11), kann man doch sagen, daß eigentlich alle klassischen Merkmale einer solchen Theorie bei ihm zu finden sind: Ästhetische Urteile sind seiner Meinung nach assertorische Sätze mit einstelligen Prädikaten, die "objektive" Eigenschaften der Dinge bezeichnen und wahr oder falsch sein müssen. Man kann aber ihren Wahrheitswert nicht auf gewöhnliche Weise feststellen; sie sind weder aus anderen (normal überprüfbaren) Sätzen ableitbar, noch sind sie durch die (normale) Sinneswahrnehmung verifizierbar, sondern nur durch die unmittelbare Anschauung mittels einer besonderen, nicht-normalen Kompetenz, für die aber wiederum keine Kriterien angegeben werden können.

Aus der Überzeugung, daß ein ästhetisches Urteil in jedem Fall entweder wahr oder falsch sein muß, folgt auch Sibleys Behauptung, das es Standardbedingungen für die korrekte Verwendung von ästhetischen Begriffen geben muß. Diese Behauptung bleibt natürlich nur eine leere Tautologie, wenn man diese Bedingungen nicht beschreiben kann oder sie nur mit einem nichtssagenden Namen (wie "Geschmack") bezeichnet.

Wenn es aber nicht entschieden werden kann, ob die Zuschreibung eines ästhetischen Begriffs wahr oder falsch ist, dann ergeben sich aus dem Dogma, daß sie entweder wahr oder falsch sein muß, überhaupt keine Konsequenzen bezüglich der Frage, wie diese Begriffe faktisch verwendet werden. Wenn man an dieser Frage interessiert ist, dann ist es zumindest nicht zwingend, an dieser These festzuhalten. Sie trägt zur Erhellung der faktischen Verwendungsweise ästhetischer Begriffe nichts bei. Eben darum kann man sie auch mit Hinweisen auf diese faktische Verwendung - also etwa mit den Argumenten Hungerlands - auch nicht widerlegen.

Sibleys These ist also resistent gegen Widerlegungsversuche, die mit empirischen Fakten argumentieren. Das ist aber keineswegs ein Vorzug seiner Theorie, denn daran zeigt sich lediglich, daß sie mit beliebigen Fakten vereinbar ist - also so gesehen selbst beliebig ist.

Sibley ist offenbar nur von einem "Bild" gefangen, das sich ihm unwiderstehlich aufdrängt. Daß es Bedingungen geben muß, um einen Wahrnehmungsbegriff richtig verwenden zu können, ist natürlich in gewisser Weise eine tautologische Aussage, solange damit nur gemeint ist, daß es Regeln für seine sprachlich korrekte Verwendung gibt. Daraus folgt aber noch nicht, daß man auch im epistemologischen Sinne sagen kann, daß ein Urteil, in dem dieser Begriff verwendet wird, wahr oder falsch sein muß. Hiervon kann man aber kaum

ausgehen, wenn es (zugegebenermaßen) unentscheidbar bleiben muß, welches Urteil wahr und welches falsch ist.

Wenn man - wie Sibley - trotz der unauflösbaren Meinungsverschiedenheiten über die Zuschreibung ästhetischer Begriffe an der Wahr-Falsch-Dichotomie festhält, dann kann man das allerdings nur um den Preis der Behauptung, daß die meisten Teilnehmer am "Spiel" mit diesen Begriffen die Bedingungen ihrer korrekten Verwendung gar nicht erfüllen. Dies behauptet Sibley ja auch ganz offen: die meisten Leute sind seiner Meinung nach gar nicht in der Lage, ästhetische Begriffe überhaupt zu erlernen; zumindest verwenden sie sie fast immer falsch.

Hier aber erweist sich die Absurdität dieses "Bildes". Das Maß der Nicht-Übereinstimmung, das für Sibley nur einen quantitativen Unterschied gegenüber der Verwendung von Farbbegriffen ausmacht, schlägt sozusagen in einen qualitativen Unterschied um. Irgendwann wird es nämlich sinnlos, abweichende Urteile nur als Fehler zu betrachten. Man kann die faktisch beobachtbare Verwendung ästhetischer Begriffe nicht so erklären, daß sie aus permanenten Regelverstößen besteht. Dies wäre ebenso absurd, wie wenn man unterstellen wollte, daß in einem Land, wo die meisten Autos auf der rechten Straßenseite fahren, im Grunde genommen Linksverkehr herrscht.

Wenn die Verwendung ästhetischer Begriffe nur aufgrund unmittelbarer Wahrnehmung möglich ist, wenn aber gleichwohl eine Analogie mit der Wahrnehmung von Farben nicht sinnvoll erscheint, dann bietet sich eine andere Analogie an, nämlich die mit dem "Sehen von Aspekten" bzw. dem "Sehen als", mit dem sich Wittgenstein in seiner Spätphilosophie bekanntlich ausgiebig beschäftigt hat und dessen Bedeutung für ästhetische Probleme er ausdrücklich betont hat.

"Wie ist man denn überhaupt zu dem Begriff des 'das als das sehen' gekommen? Bei welchen Gelegenheiten wird er gebildet, ist für ihn ein Bedarf? (Sehr häufig, wenn wir über ein Kunstwerk reden.) Dort, z. B., wo es sich um ein Phrasieren durch Aug oder Ohr handelt." (1)

Die Ähnlichkeit der ästhetischen Wahrnehmung mit dem "Sehen als" wird auch von Sibley durch Äußerungen wie die folgende nahegelegt.

"One cannot expect to see a dancer's grace without in some degree noticing the features that make her graceful. But sometimes, although these were seen, the resultant aesthetic quality was still missed. Somewhat analogously one might, even after scrutiny, miss an aspect of a puzzle picture, see a face and not notice its tired look, or see two faces and be unable to see their resemblance." (2)

Genau dieselben Beispiele, die Sibley hier heranzieht, sind es nämlich, anhand derer auch Wittgenstein erläutert, was er unter dem Bemerken (oder Nicht-Bemerken) eines Aspekts versteht.

"Ich betrachte ein Gesicht, auf einmal bemerke ich seine Ähnlichkeit mit einem anderen. Ich sehe, daß es sich nicht geändert hat; und sehe es doch anders. Diese Erfahrung nenne ich 'das Bemerken eines Aspekts'." (3)

Diese auffällige Analogie läßt es angebracht erscheinen, einige Bemerkungen Wittgensteins zum Sehen-als zu referieren, soweit sie für die Frage nach der Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften von Bedeutung sein können.

Charakteristisch für das Aspektsehen ist zunächst einmal die Möglichkeit, ein und dasselbe, unveränderte Objekt ganz verschieden zu sehen. bei einem einzelnen Betrachter kann sich diese Möglichkeit in einer (plötzlichen) Verwandlung, bei mehreren Betrachtern in der Unterschiedlichkeit des Gesehenen äußern. Hierzu ist es - wie das zitierte Beispiel zeigt - auch keineswegs erforderlich, daß es sich bei dem betrachteten Gegenstand um eine doppel- oder mehrdeutige Figur (wie den "H-E-Kopf" oder das "Würfelschema") (4) handelt. Diese Figuren verblüffen lediglich dadurch, daß sie Aspekte aufweisen, die sozusagen "gleich stark" sind und abrupt wechseln können. Wittgenstein betont jedoch selbst, daß von Aspekten nicht nur bei derartigen Figuren die Rede sein soll.

"Die Aspekte im Aspektwechsel sind die, die die Figur unter Umständen ständig in einem Bild haben könnte." (5)

Dennoch haben viele Wittgenstein-Exegeten immer wieder nur den H-E-Kopf herangezogen, um zu erläutern, was unter dem Sehen eines Aspekts zu verstehen ist. ("Der Wechsel ruft ein Staunen hervor, den das Erkennen nicht hervorrief.") (6) Wittgenstein zielt mit seinen Überlegungen jedoch nicht nur darauf ab, daß man eine Figur sowohl als Hase, als auch als Ente sehen kann, sondern schon darauf, daß man sie überhaupt als eines von beidem sehen kann.

Außer den "Abbildungsaspekten" zählt Wittgenstein außerdem noch eine ganze Reihe von anderen Phänomenen zu den Aspekten, z.B. Ähnlichkeiten, "Aspekte der Organisation" und nicht zuletzt Ausdrucksqualitäten. (7) Daß gerade die letzteren für die Ästhetik von besonderer Bedeutung sind, legt Wittgenstein an vielen Stellen nahe, z.B. in folgender Bemerkung über ein musikalisches Thema:

"Ein Thema hat nicht weniger einen Gesichtsausdruck als ein Gesicht." (8)

Es scheint daher durchaus sinnvoll zu sein, die Anmut der Tänzerin (aus Sibleys zuvor zitiertem Beispiel) als einen "Aspekt" im Sinne Wittgensteins zu verstehen, denn der Umstand, auf den Sibley mit diesem Beispiel hinweist, daß nämlich jemand alles, was es zu sehen gibt, deutlich vor sich sieht, aber trotzdem nicht alles sieht, was es zu sehen gibt, ist geradezu ein Indiz dafür, daß es sich bei der Eigenschaft, die dem Betrachter (eventuell) verborgen bleibt, um einen "Aspekt" handelt, und daß seine Wahrnehmung ein "Sehen-als" sein muß.

"Ich sehe es jetzt als ein ..." geht zusammen mit 'Ich versuche, es als ein ... zu sehen', oder 'Ich kann es noch nicht als ein ... sehen'." (9)

Es ist zwar unüblich zu sagen, man sehe etwas "als anmutig" (und weshalb das so ist, wird noch zu klären sein), man kann sich aber jedenfalls willentlich (und eventuell erfolglos) bemühen, die (angebliche) Anmut der Tänzerin zu erkennen. Und es gibt auch die Möglichkeit, für den Aspekt blind zu sein (10), aber zugleich - im Gegensatz zur Wahrnehmung der Farben - die Möglichkeit, sich durch willentliche Anstrengung aus dieser Blindheit zu befreien. Daher ist es auch sinnvoll, jemanden aufzufordern, er solle sich bemühen, die Anmut zu sehen, die er (noch) nicht sehen kann. Auch die (schon mehrfach erwähnte) willkürliche Beeinflussbarkeit der ästhetischen Wahrnehmung, durch die sie sich u.a. von der Farbwahrnehmung unterscheidet, legt also die Analogie mit dem "Sehen als" nahe.

"Das Sehen des Aspekts und das Vorstellen unterstehen dem Willen. Es gibt den Befehl 'Stell dir das vor!' und den 'Sieh die Figur jetzt so!'; aber nicht: 'Sieh das Blatt jetzt grün!'." (11)

• Da man sich nicht bemühen kann, das Blatt grün zu

sehen - weil eine andere Wahrnehmung gar nicht möglich ist - bezeichnet Wittgenstein die Wahrnehmung von Farben (und von Formen) auch nicht als "Sehen-als". Das Aspektsehen ist also offenbar komplizierter als die simple Wahrnehmung von Farben und Formen, die man ja selbst noch "Mäusen und Fischen" zuschreiben kann. (12)

"Wenn ich den H-E-Kopf als H sah, so sah ich: diese Formen und Farben (ich gebe sie genau wieder) - und außerdem noch so etwas: dabei nun zeige ich auf eine Menge verschiedener Hasenbilder. - Das zeigt die Verschiedenheit der Begriffe. Das 'Sehen als ...' gehört nicht zur Wahrnehmung. Und darum ist es wie ein Sehen und wieder nicht wie ein Sehen." (13)

Von der "Wahrnehmung" (der Farben und Formen) unterscheidet sich das "Sehen-als" dadurch, daß hier eine Beziehung auf etwas hineinspielt, was man (zumindest momentan) nicht sehen kann.

"Was ich im Aufleuchten des Aspekts wahrnehme, ist nicht eine Eigenschaft des Objekts, es ist eine interne Relation zwischen ihm und anderen Objekten. Es ist beinahe, als ob das 'Sehen des Zeichens in diesem Zusammenhang' ein Nachhall eines Gedankens wäre. 'Ein im Sehen nachhallender Gedanke' - möchte man sagen." (14)

Um beispielsweise den H-E-Kopf als Bild eines Hasen erkennen zu können, muß man nicht nur eine gewisse Vertrautheit im Umgang mit Abbildungen haben, sondern auch wissen, wie Hasen aussehen. (15) Das "rein optische" Registrieren des Sichtbaren ist also für das Sehen eines Aspektes nicht ausreichend.

"Wie konnte ich denn sehen, daß diese Stellung zaghaft war, ehe ich wußte, daß sie eine Stellung und nicht die Anatomie dieses Wesens ist? Aber heißt das nicht nur, daß ich diesen Begriff, der sich eben nicht nur auf Visuelles bezieht, dann zur Beschreibung des Gesehenen nicht verwenden könnte? - könnte ich nicht dennoch einen rein-visuellen Begriff der zaghaften Stellung, des furchtsamen Gesichts haben?" (16)

Diese Frage muß man offenbar mit "ja" beantworten, denn wenn man die Haltung eines Lebewesens als "zaghaft" oder ein Gesicht als "furchtsam" bezeichnet, so geschieht das ja tatsächlich nur aufgrund unmittelbarer Wahrnehmung. Trotzdem spielen bei dieser unmittelbaren Wahrnehmung auch Kenntnisse (oder Annahmen) über die Dinge der Welt und ihre Eigenschaften eine Rolle. Man könnte daher annehmen, das Aspektsehen bestünde darin, daß man "rein visuelle" Daten wahrnimmt, die man dann durch das Hinzufügen von "Gedanken" interpretiert. Demnach sähe man eigentlich nur die optischen Daten, die auch eine Kamera registrieren würde, und gäbe ihnen anschließend "im Geiste" eine Deutung. Gegen dieses (positivistische) Postulat einer neutralen Wahrnehmungsbasis spricht aber folgeden Überlegung.

"Deuten ist ein Denken, ein Handeln; Sehen ein Zustand. Nun, die Fälle, in welchen wir deuten, sind leicht zu erkennen. Deuten wir, so machen wir Hypothesen, die sich als falsch erweisen mögen. - 'Ich sehe diese Figur als ein ...' kann sowenig verifiziert werden (oder nur in dem Sinne) wie 'Ich sehe ein

leuchtendes Rot'. Es besteht also eine Ähnlichkeit der Verwendung von 'sehen' in beiden Zusammenhängen." (17)

Daß man Aussagen darüber, als was man etwas sieht, in der ersten Person kriterienlos verwendet, erlaubt es, davon zu sprechen, daß man einen Aspekt (etwa den Gesichtsausdruck) tatsächlich sieht, und nicht nur die Farben und Formen, die man entsprechend deutet.

"Andererseits möchte man aber sagen: Wir können doch den Ausdruck, die Schüchternheit des Benehmens etc., nicht in demselben Sinne 'sehen' wie die Bewegung, die Formen und Farben." (18)

Trotz der hiermit angesprochenen (und schon erläuterten) Verschiedenheit des Aspektsehens von der simplen Wahrnehmung der Farben und Formen, ist es aber keineswegs zwingend, die Verwendung des Begriffs "sehen" so zu begrenzen, daß man nur noch von den Farben und Formen sagen kann, man könne sie "sehen". Das Kriterium dafür, was jemand sieht, ist Wittgenstein zufolge "die Darstellung dessen, 'was gesehen wird'" (19), und hierzu zählt für ihn nicht nur die verbale Beschreibung, sondern auch die Darstellung mittels Zeichnungen oder Gesten etc. Was jemand sieht, zeigt sich aber auch in allen möglichen "Abschattungen des Benehmens" (20), im Umgang mit dem Gesehenen und in den Reaktionen darauf. Was es ist, was man sieht, kann man ohnehin – nicht einmal bei sich selbst – durch Introspektion feststellen, es zeigt sich immer nur in den Reaktionen auf das Gesehene, also in erster Linie darin, wie man es beschreiben würde.

"Schau eine Photographie an; frag dich, ob du nur eine Verteilung von dunklern und hellern Flecken siehst! Frag dich, was du siehst: Wie wäre es leichter darzustellen, durch eine Beschreibung jener Verteilung von Flecken, oder durch die Beschreibung eines Kopfes; und wenn du nun vom menschlichen Gesicht sagst, es lächle, – ist es leichter, die entsprechende Lage und Form der Gesichtsteile zu beschreiben, oder selbst zu lächeln?" (21)

Es ist offenkundig, daß die jeweils zweite Alternative weitaus naheliegender ist, und das zeigt, wie witzlos es wäre, wenn man (wie Kivy) behaupten wollte, die Wahrnehmung der "elementaren" Farben und Formen sei fundamental und könne epistemische Priorität beanspruchen. Daß man ein Gesicht und ein Lächeln sieht, ist derart geläufig, daß es befremden würde, wenn jemand (wie einige Maler der Moderne) nur nur Farbflecken oder eine (ausdruckslose) Summe von Gesichtszügen erkennen würde.

Was man sieht, kann also nicht auf einer Meta-Ebene (etwa der der Sinnesphysiologie) entschieden werden, es zeigt sich ausschließlich daran, welche (Wahrnehmungs-) Prädikate man zur Beschreibung des Gesehenen verwendet und wie man mit dem Gesehenen umgeht. Dies wiederum hängt ab von unterschiedlichen kulturellen "Techniken", die man durch "Gewohnheit und Erziehung" (22) erworben hat.

"Nur von dem würde man sagen, er sähe es jetzt so,

jetzt so, der imstande ist, mit Geläufigkeit gewisse Anwendungen von der Figur zu machen. Das Substrat dieses Erlebnisses ist das Beherrschen einer Technik." (23)

Für uns ist es ein Leichtes, die Punkte und Striche als Bild eines Hasen zu sehen - ob hingegen Quines Eingeborener darin seinen "Gavagai" wiedererkennt, ist immerhin fraglich. (24) Vielleicht sieht er auch nur "bloße Striche" (25), so wie wir "bloße Striche" sehen, wenn wir z.B. fremde Schriftzeichen anschauen. (26) Wenn man einmal annimmt, daß man keine doppeldeutige Figur wie den H-E-Kopf vor sich hat, so müssen wir, wenn wir bestimmte Striche als Bild eines Hasen sehen, uns allerdings nicht bemühen oder eigens versuchen, sie so zu sehen. Ihre Identifizierung als Hasenbild ist oft so selbstverständlich und eindeutig, daß eine andere Weise, das Gesehene zu beschreiben, gar nicht in Betracht gezogen wird. In solchen Fällen möchte Wittgenstein den Ausdruck "sehen als" allerdings nicht verwenden.

"Ich kann aber nicht versuchen, das konventionelle Bild eines Löwen als Löwen zu sehen, sowenig wie ein F als diesen Buchstaben. (Wohl aber z.B. als einen Galgen.)" (27)

Es ist natürlich sinnlos zu sagen, man sehe a als a. Es muß daher trivialerweise möglich sein zu sagen, daß man a als b sieht, d.h. es muß (mindestens) zwei verschiedene Beschreibungen des Gesehenen geben. Da man aber (zumindest aus der Perspektive der dritten Person) jedes Wahrnehmungsprädikat durch andere ersetzen kann (z.B. durch eine Beschreibung der "simplen" Farben und Formen), ist es in gewissem Sinne trivial zu sagen, daß alles Sehen Sehen-als ist. (28)

Damit die Rede vom Sehen-als einen Sinn bekommt, ist es aber erforderlich, daß die beiden Beschreibungen, die man von dem Gesehenen geben kann, von einander (sprach-)logisch unabhängig sind. (Die Behauptung man könne den Kaktus auch als eine stachelige Pflanze sehen, ist witzlos.) Die beiden Beschreibungen müssen also - ebenso wie die entsprechenden Sichtweisen - auf verschiedenen Ebenen liegen, zwischen denen keine Schlußfolgerungen möglich sind. Denn nur dann kann man sagen, daß man verschiedenes sieht.

"Man sieht nicht die Gesichtsverzerrungen und schließt nun (wie der Arzt, der eine Diagnose stellt) auf Freude, Trauer, Langeweile." (29)

Wenn man also z.B. jemandem klarmachen will, daß die Linien und Punkte auf dem Papier nicht nur Linien und Punkte sind, sondern das Bild eines Hasen, dann kann man das nicht, indem man über sie in rein geometrischer Terminologie spricht, man muß sich vielmehr auf eine ganz andere und davon unabhängige Beschreibungsebene begeben und eine Art Übersetzung betreiben. Was (zunächst) nur als "Punkt" oder "langer Fortsatz" bezeichnet werden kann, wird nun "Auge" und "Ohr" genannt, solange bis der andere diese Art von Beschreibung akzeptieren und vor allem selbständig weiterführen

kann, denn nur daran erweist sich, ob er die Figur wirklich in der neuen, anderen Weise sieht.

"Von dem, der die Zeichnung als dieses Tier sieht, werde ich mir manches andere erwarten, als von dem, der nur weiß, was sie darstellen soll." (30)

Und nur von dem, der nicht nur weiß, sondern sieht, daß es ein Hase ist, kann man z.B. erwarten, daß er sagen kann, wohin das Auge blickt, oder daß er den Ausdruck nachmachen kann. (31) Das Resultat der Bemühung ist also ein neues Sehen, nicht eine veränderte theoretische Überzeugung. (32) Daher kann man sich hier auch nicht auf rationale Argumentationen stützen, die (zumindest bei vernünftigen Menschen) eine gewisse Erfolgsgarantie mit sich führen, oder - wenn sie nicht zum Erfolg führen - erlauben, den Uneinsichtigen als irrational zu disqualifizieren. Wer den H-E-Kopf nicht als Hasen sieht, ist nicht unvernünftig, ihm ist lediglich eine bestimmte "Beschäftigung mit dem betrachteten Objekt" (33) nicht geläufig.

Die Parallelen des "Aspekt-Sehens" mit der Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften sind im Hinblick auf die erwähnten Gesichtspunkte so offenkundig, daß sie nur kurz angedeutet werden müssen.

Hier wie dort gibt es das Phänomen, daß man bestimmte Qualitäten der Dinge nicht zu sehen imstande ist, daß man sich aber willentlich bemühen kann, sie zu sehen, und daß sie (möglicherweise plötzlich) sichtbar werden können. Hier wie dort handelt es sich um Sichtweisen (und Beschreibungsweisen), die logisch von einander unabhängig sind, so daß keine Reduktion der einen auf die andere möglich ist. Der Übergang von einer Sichtweise zur anderen geht häufig sprunghaft vor sich und er ist auf rationale Weise weder zu erzwingen noch zu erklären.

"Wenn dir plötzlich ein Thema, eine Wendung etwas sagt, so brauchst du dir's nicht erklären zu können. Es ist dir plötzlich auch diese Geste zugänglich." (1)

So wird verständlich, warum man sich nicht auf logisch rekonstruierbare Deduktionen stützen kann, wenn man jemandem klarmachen will, daß ein Gegenstand eine bestimmte ästhetische Qualität hat. Es wird dabei eben kein begründbares Wissen bezweckt, dem man sich nur um den Preis der Irrationalität verschließen kann, sondern eine veränderte Sichtweise, die eine entsprechende "Technik" erfordert, die man einfach beherrschen (und gegebenenfalls üben) muß.

Es wäre aber abwegig, diese Technik (im Sinne Kivys) so aufzufassen, daß sie darin besteht, "neutrale visuelle Daten" nach gewissen Regeln zu deuten oder Schlüsse aus ihnen zu ziehen. Ebenso wie man nicht schlußfolgern, sondern nur unmittelbar sehen kann, daß eine bestimmte Linie und ein Punkt das Bild eines Hasen ergeben, muß man auch die ästhetischen Eigenschaften sehen, die sich aus bestimmten Kombinationen von nicht-ästhetischen Eigenschaften ergeben. Und ebenso wie man den Punkt nicht mehr als "bloßen" Punkt sieht, wenn man ihn als Auge erkennt, ist auch zur Wahrnehmung der ästhetischen Eigenschaften eine veränderte Sichtweise notwendig, ein Sehen, in dem sich - wie Sibley sagte - "ästhetische Sensibilität" oder "Geschmack" manifestiert.

"Although aesthetic sensitivity is not involved in seeing that a figure is on the far left of a picture, it is involved in seeing that it is too far left for the composition to balance, or that it is so far to the left as to dissipate dramatic intensity." (2)

Wenn man das Bild als Komposition sieht, dann sieht man seine nicht-ästhetischen Merkmale gewissermaßen gar nicht mehr (und umgekehrt).

"Without sensitivity there are no aesthetic problems, and within it there are no non-aesthetic terms." (3)

Mit dieser Feststellung sollte eigentlich begründet werden, daß Sibleys Frage nach dem Zusammenhang von ästhetischen und nicht-ästhetischen Begriffen ein Scheinproblem ist. Sie beweist aber nicht, daß seine Frage überflüssig ist, sondern nur, daß die Antwort darauf in der Tat nur darin bestehen kann, daß beide voneinander logisch unabhängig sind. Damit ist natürlich auch klar, daß man ein ästhetisches Urteil nicht durch eine Beschreibung in nicht-ästhetischen Termini begründen kann. Dies wäre sozusagen ein "Kategorienfehler", eine Vermischung zweier Beschreibungsebenen, die unabhängig von einander sind. (Faust verkauft seine Seele nicht an Gustav Gründgens, sondern an Mephisto.)

Die bisher referierten Bemerkungen Wittgensteins über das Aspekt-Sehen sind also eher geeignet, Sibleys Thesen über den Zusammenhang (bzw. den fehlenden Zusammenhang) von ästhetischen und nicht-ästhetischen Prädikaten zu bestätigen, als daß sie eine Alternative dazu angezeigt hätten. Es ist nur noch einmal deutlich geworden, daß die Verwendung der beiden Arten von Prädikaten und die dazu erforderlichen Wahrnehmungsweisen von einander unabhängig sind. Es ist aber bislang nicht zu sehen, inwiefern die Verwendung ästhetischer Begriffe einer anderen Logik folgen könnte als die von nicht-ästhetischen Begriffen.

Zu dieser Frage hat sich Virgil C. Aldrich geäußert. Er hat sich die Aufgabe gestellt, mit Hilfe der Wittgensteinschen Bemerkungen über das Aspekt-Sehen gewisse Beschränkungen der Theorie von Sibley zu überwinden. Dazu möchte er zunächst die Besonderheiten jener Art von Wahrnehmung erhellen, aufgrund derer ästhetische Urteile gefällt werden, um anschließend die "besondere Logik" ihrer Verwendung deutlich zu machen.

"The stage is set nicely for my task by certain remarks in an essay by Frank Sibley. His main concern there, the logic of aesthetic terms, will occupy us at the end of the book. But he mentions aesthetic 'perceptiveness' as a special 'ability to notice or discern things', distinguishing this from mere subjective preference or liking on the one hand, and from the good eyesight of people with 20-20 vision on the other. This kind of perception is precisely what I am trying to isolate and characterize for what it is worth." (4)

Aldrich kommentiert Wittgensteins Bemerkungen über das Aspekt-Sehen, auf die er sich bei seiner Erforschung der ästhetischen Wahrnehmung stützen will, in seiner - stets um Originalität bemühten - Ausdrucksweise folgendermaßen:

"Wittgenstein does not develop his theory of aspects beyond .. suggestions. This leaves considerable juice yet to be squeezed out of the orange of the aspect-category." (5)

Seine so subtil charakterisierten theoretischen ("Entsaftungs-") Bemühungen führen zu dem Ergebnis, daß es offenbar bei allen Dingen einen ästhetischen und einen nicht-ästhetischen Aspekt gibt. Aus dem Umstand,

daß man die Dinge verschieden sieht, je nach dem, ob man ihre ästhetischen Qualitäten bemerkt oder nicht bemerkt, glaubt Aldrich schließen zu können, daß es zwei generelle und "kategorial" verschiedene Aspekte aller Dinge geben muß, und daß man entsprechend allen Dingen gegenüber zwei ebenso verschiedene Wahrnehmungsweisen einnehmen kann. Die eine Sichtweise, die die ästhetischen Eigenschaften der Dinge enthüllt, bezeichnet er als "prehension", die andere, unter der sie als "physikalische Objekte" erscheinen, nennt er "conservation". Beide Sichtweise sind natürlich Sichtweisen "von etwas", also muß es Aldrich zufolge außerdem noch ein fundamentales "materielles Ding an sich" geben, für das es auch noch - sozusagen vor der Entscheidung für eine der genannten Sichtweise - eine besondere Wahrnehmungsweise gibt, nämlich die fundamentale, (von Positivisten immer wieder postulierte) neutrale, unschuldige Wahrnehmung, für die Aldrich das schöne Wort "holophrastische Wahrnehmung" verwendet.

"I am suggesting that things may be seen as physical objects or as aesthetic objects, and that these are categorial aspects of things appearing under different forms of attention; and that the whole aboriginal nature of things, simply noticed in the neutral field, may appear and be expressed under one of these aspects or the other; and that neither aspect has ontological priority over the other but are special ways the determinable things are determined for kinds of experience and expression." (6)

Die Eigenschaften der Dinge, die sich in den (angeblich) noch uninterpretierten Daten der grundlegenden, "simplen" Wahrnehmung zeigen, sind nach dieser Konstruktion offenbar (in etwa) jene, die in Sibleys Terminologie als nicht-ästhetische Eigenschaften zu bezeichnen wären. In seinen weiteren Ausführungen (die hauptsächlich darin bestehen, einige Thesen aus traditionellen Theorien in das von ihm erfundene Vokabular zu übersetzen) hebt Aldrich jedoch immer wieder nur den Gegensatz zwischen der ästhetischen und der physikalischen Sichtweise hervor. Es ist aber gar nicht so interessant, wie sich die ästhetische Sichtweise von metrisierten physikalischen Messungen unterscheidet, denn das eigentlich interessante (und schwierige) Problem besteht darin, wie sich die spezifisch ästhetische Wahrnehmung zur grundlegenden "holophrastischen" Wahrnehmung des "materiellen Dings" verhält. Zu diesem Problem äußert sich Aldrich jedoch überhaupt nicht, obwohl sich die ästhetischen Qualitäten der Dinge - wie er selbst zugibt - nur aus den (angeblich) fundamentalen und noch vor jeder Kategorisierung erkennbaren "simplen" Eigenschaften ergeben können.

"What is 'basic' ... is indeed something simply perceived - characteristics of the material thing simpliciter - reported in plain talk without prior commitment to the categories under which things are determinate objects of this or that sort. I took this position precisely to avoid driving 'too big a wedge' between a thing as aesthetic object and the thing's sub-aesthetic perceptible characteristics that condition or ground the aesthetic experience of it.

These characteristics of the material thing as such indeed are sub-aesthetic, perceptible by anyone with good eyesight." (7)

Aldrich ignoriert jedoch die Probleme, die sich aus diesen Zusammenhang ergeben und begnügt sich damit, die ästhetische Wahrnehmung immer wieder nur mit der "physikalischen" Sichtweise zu kontrastieren (die ja überhaupt weniger eine Sichtweise, als eine Art des Operierens mit den Dingen zu sein scheint). Mit diesem simplen Kontrast greift Aldrich auf einen Gedanken aus dem Repertoire der traditionellen Ästhetik zurück. Er zitiert nämlich Beardsleys (oben referierte) Unterscheidung zwischen dem "physical object" und dem "aesthetic object" (8), der jener schon folgende Anregung beigegeben hatte:

"I don't think it would be fatally misleading to say what I have called two objects are really two aspects of the same object." (9)

Aldrich fügt der traditionellen Unterscheidung zwischen dem physikalischen und dem ästhetischen Objekt, die er lediglich in die modernisierte "Aspekt"-Terminologie übersetzt, im Gegensatz zu Beardsley allerdings noch den (auch nicht gerade originellen) Gedanken hinzu, daß dem "kategorialen" ästhetischen Aspekt der Dinge eine ebensolche "kategoriale" Sichtweise entsprechen müsse, durch die das "ästhetische Objekt" allererst konstituiert wird. Die Annahme, daß es eine spezifisch ästhetische Sichtweise gibt, scheint ihm - wie er einem Kritiker (10) gegenüber erläutert - deshalb zwingend zu sein, weil jemand, der die ästhetischen Eigenschaften eines Dinges erkennen will, sich - seiner Meinung nach - nicht damit begnügen kann, sie einfach nur (ganz normal) anzuschauen, sondern gezwungen ist, sich durch bewußte Anstrengung um die hierfür erforderliche Sichtweise zu bemühen.

"He must switch from one way of looking at it into the right one for that kind of perceptual experience. But this is to recognize distinctive ways of looking." (11)

Daß es bei jedem einzelnen Gegenstand verschiedene Weisen gibt, ihn wahrzunehmen, ist offenkundig. Aldrich folgert aber daraus, daß es zwei generelle und kategorial verschiedene "ways of looking" gibt. Diese Folgerung ist allerdings nicht stichhaltig, denn die (generalisierende) Rede von einer "spezifisch ästhetischen Sichtweise" impliziert ja, daß es sich in allen einzelnen Fällen um dieselbe, als identische identifizierbare Sichtweise handelt. Obgleich es also zutreffen mag, daß in jedem einzelnen Fall unterschiedliche Sichtweisen erforderlich sind, je nach dem, ob man die ästhetischen Eigenschaften der Dinge sieht oder nicht, so folgt daraus nicht, daß sich in allen Fällen immer wieder um dieselben zwei Sichtweisen handelt. Aldrich ist freilich überzeugt, daß es sich so verhält. Es stellt sich daher die Frage, worin die von ihm postulierte "spezifisch ästhetische Sichtweise" besteht, und als Antwort darauf genügt es natürlich nicht, nur einen Namen (wie "prehension") zu sagen.

Traditionellerweise (und auch noch in der analytischen Ästhetik) hat man immer wieder eine solche "spezifisch ästhetische Sichtweise" postuliert und versucht, sie näher zu charakterisieren. Zu diesem Zweck kann man entweder bestimmte mentale Einstellungen oder Dispositionen angeben, die es (angeblich) erlauben, die ästhetischen Eigenschaften der Dinge zuverlässig zu erkennen. (Diese Versuche umkreisen in der Regel das Syndrom einer "kontemplativen" Haltung.)(12) Oder aber man versucht, die ästhetische Wahrnehmungsweise dadurch zu kennzeichnen, daß sie sich auf eine bestimmte Art von Eigenschaften richtet. (Als solche Eigenschaften werden häufig ausschließlich die unmittelbar wahrnehmbaren Eigenschaften der "sensuous surface" angesehen.)(13) Es muß an dieser Stelle nicht eigens nachgewiesen werden, daß beide Strategien, von denen auch später noch einmal die Rede sein wird, in unlösbare Schwierigkeiten führen(14), denn Aldrich selbst geht davon aus, daß derartige Versuche, die spezifische Besonderheit der ästhetischen Wahrnehmungsweise festzulegen, nicht überzeugend sind.(15)

Trotzdem hält er an der These fest, daß es eine "ganz bestimmte" spezifisch ästhetische Sichtweise gibt. Wenn er aber nicht sagen kann, welche Sichtweise das ist, kann diese These sozusagen nur als theoretisches Falschgeld fungieren.(16) Er behauptet daher, das Spezifikum dieser Sichtweise läge darin, daß sie allein sich auf "Aspekte" richtet, während die physikalische (und wohl auch die "simple") Wahrnehmungsweise das nicht tut.

"Such a looking might be designated a 'seeing as', and one could call the characteristics presented in this mode of perception 'aspects' of the thing seen, to be distinguished from the thing's 'qualities' under 'observation'."(17)

Aldrich identifiziert also die ästhetische Wahrnehmung mit dem Aspekt-Sehen und daher behauptet er (konsequenterweise) auch, daß die ästhetischen Eigenschaften, die zusammen den "kategorialen" Aspekt unserer Welt bilden, auch einzeln allesamt als Aspekte - in einem "sekundären Sinne"(18) - angesehen werden müssen. Normalerweise würde man allerdings denken, daß die Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften bestenfalls einen Teilbereich der Aspektwahrnehmung ausmacht, Aldrich scheut jedoch nicht davor zurück, nicht nur die Wahrnehmung jener Eigenschaften, die Sibley aufgezählt hatte, als ästhetische Wahrnehmung zu bezeichnen, sondern auch das simple Erkennen von Figuren etc.(19) Aldrich ist also zu der Behauptung bereit, daß überhaupt jeder Fall von "Sehen-als" ein Fall von ästhetischer Wahrnehmung ist.

Es bleibt Aldrich natürlich überlassen, wie er den Ausdruck "ästhetische Wahrnehmung" zu verwenden gedenkt - auf jeden Fall ist es aber äußerst fragwürdig, wenn er behauptet, das Sehen von Aspekten sei eine besondere, distinkte Wahrnehmungsweise. Wittgenstein selbst hat ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die Konstruk-

tion einer spezifischen (physiologisch oder psychologisch abgrenzbaren) Sichtweise das Phänomen des Aspekt-Sehens nicht erklären kann, da dies nur als "ein Symbol für das Logische"(20) sein kann. Die Besonderheit des "Sehen-als" läßt sich nur aus der Verwendungsweise der Begriffe erschließen, die zur Beschreibung des Geschehen verwendet werden können. Dies hängt damit zusammen, daß das Sehen eine "propositionale Bewußtseinsweise" ist. Wenn Aldrich einerseits die ästhetische Wahrnehmung mit dem Aspektsehen identifiziert, andererseits aber beharrlich an der Behauptung festhält, es gäbe eine "spezifisch ästhetische Sichtweise", dann läßt sich dies jedenfalls nicht aus Wittgensteins Konzeption des Aspektsehens ableiten, sondern ist nur als Reminiszenz an die traditionelle Ästhetik zu verstehen.

Man müßte also, statt über eine "spezifisch ästhetische Sichtweise" zu spekulieren, auf der "grammatischen" Ebene zeigen, daß es eine "spezifisch ästhetische Beschreibungsweise" gibt, die einer ebenso spezifischen Logik folgt. Sibley, der ja eine solche spezifisch ästhetische Beschreibungsweise postuliert hatte, hatte allerdings explizit abgestritten, daß sie einer besonderen Logik folgt, sondern behauptet, sie folge derselben Logik, nach der Wahrnehmungsbegriffe generell verwendet werden.

Hier allerdings findet man bei Aldrich in der Tat eine Alternativkonzeption. Er möchte zeigen, daß die Beschreibung ästhetischer Eigenschaften tatsächlich eine "eigene Logik"(21) aufweist. Er behauptet sogar, daß zwischen einer ästhetischen und einer nicht-ästhetischen Beschreibung der Dinge eine logische Differenz besteht, die ebenso fundamental ist wie der von Strawson Konstatierte prinzipielle Unterschied zwischen zwei verschiedenen Beschreibungsweisen von Personen: einer, in der man ihnen physikalische Eigenschaften, und einer anderen, in der man ihnen Bewußtseinszustände zuschreibt.(22) Strawson begründet diese Unterscheidung natürlich nicht auf zwei unterschiedlichen "Sichtweisen", sondern ausschließlich auf der logischen Differenz in der Verwendung der entsprechenden Arten von Prädikaten. Es stellt sich daher die Frage, ob Aldrich einen ähnlichen Unterschied auch für ästhetische und nicht-ästhetische Beschreibungen plausibel machen kann.

Im Paragraph 62 seines Traktats von der Malerei weist Leonardo da Vinci darauf hin, daß man in den Flecken, die sich auf alten Mauern befinden, allerlei Landschaften mit Gebirgen und Flüssen, Felsen und Tünnen, aber auch Schlachtenszenen, sonderbare Fabelwesen und Gesichter erkennen kann, wenn man sie nur entsprechend anschaut, und er empfiehlt seinen Malerkollegen, sich in der hierzu erforderlichen "Art des Sehens" zu üben, da sie ihnen bei der Komposition ihrer Bilder von Nutzen sein wird.

Aldrich, dem diese berühmte Passage aus einem Buch von Gombrich(1) bekannt geworden ist, nimmt die dort beschriebene Wahrnehmungsweise, die darin besteht, in amorphen Farben und Formen Figurationen zu sehen, als Paradigma für die Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften ganz generell(2) - was aus seiner Sicht konsequent ist, da letztere ja (seiner Meinung nach) mit dem Sehen-als identisch ist. Die Logik der Beschreibung dessen, was in den Flecken der Mauer zu sehen ist, ist demnach ein exemplarisches Beispiel für die Logik ästhetischer Beschreibungen überhaupt.

Da man aber offenbar in denselben (gleichbleibenden) Farben und Formen ohne Schwierigkeiten ganz verschiedene und sich gegenseitig ausschließende Aspekte sehen kann(3), wäre es absurd zu unterstellen, daß nur einer dieser Aspekte "wirklich vorhanden" sein kann, und daß bei unvereinbaren Aspektwahrnehmungen (mindestens) eine davon falsch sein muß. Und erst hiermit deutet sich eine Alternative zu der Auffassung von Sibley an: nicht schon der Hinweis darauf, daß man eine bestimmte Kombination von nicht-ästhetischen Eigenschaften als eine gewisse ästhetische Qualität wahrnimmt, führt über Sibleys Konzeption hinaus (sie wird dadurch vielmehr bestätigt), sondern erst die These, daß man sie als diese oder als jene ästhetische Qualität wahrnehmen kann.

Wenn Aldrich den Fall einer mehrdeutigen Figuration als Paradigma wählt, dann ist das insofern aufschlußreich, weil es im Hinblick auf die Analogie mit den ästhetischen Begriffen in erster Linie interessant ist zu klären, nach welchen Regeln sich die Zuschreibung konkurrierender Aspekte richtet. Statt Leonardos Mauer hätte freilich auch Wittgensteins (bzw. Jastrows) H-E-Kopf als idealtypisches Beispiel hierfür fungieren können.

Es wäre Unsinn zu behaupten, daß derjenige, der den H-E-Kopf nicht als Hasenkopf bezeichnet, entweder nur "Striche" sieht, oder nicht weiß, wie das Wort "Hase" verwendet wird, oder (falls er das weiß) ein falsches Urteil fällt. Und ebenso wenig überzeugt es auch, wenn Sibley (in analoger Weise) jemandem, der die Anmut der Tänzerin abstreitet, eine falsche Aussage zuschreibt, oder ihm unterstellt, er sei ästhetisch-blind und könne

nur die nicht-ästhetischen Eigenschaften sehen, bzw. er sei unfähig, den betreffenden ästhetischen Begriff überhaupt zu verwenden. Offenbar gibt es hier wie dort die Möglichkeit, einen Gegenstand mit voller Berechtigung in verschiedenen Weisen zu sehen und ihn entsprechend zu bezeichnen. Man könnte also bestenfalls sagen, daß jeweils eine "objektiv bestehende" Möglichkeit nicht realisiert wird. Das wäre aber kein sprachlicher oder epistemischer Fehler, sondern nur eine gewisse Beschränktheit.

Wenn man beschreibt, was man in den Flecken der Mauer sieht, dann gibt man - Aldrich zufolge, der hierfür wieder einmal ein neues Wort erfunden hat - ein "expressives Portrait".(4) Man gibt keine normale deskriptive Beschreibung, die von jedem überprüft und bestätigt werden kann, und man beschreibt auch überhaupt keine in dem üblichen Sinne allgemein zugänglichen Eigenschaften: denn wenn man z.B. die Ausgewogenheit und Harmonie einer Zeichnung zeigen wollte, dann könnte man ja nur auf die Zeichnung selbst zeigen. Man kann ihrer nicht gesondert habhaft werden, und wenn man sie z.B. durch eine Zeichnung darstellen wollte, so könnte dabei (bestenfalls) nur eine Kopie der Originalzeichnung herauskommen.

Aus diesem Grund scheint Aldrich anzunehmen, daß die Aspekte eines Dinges sich der jeweiligen subjektiven Sichtweise verdanken, denn der H-E-Kopf verändert sich ja überhaupt nicht, wenn man ihn so oder so sieht. Ob aus diesen oder aus anderen Gründen, die er nicht weiter ausführt - Aldrich nimmt jedenfalls an, daß die Beschreibung von Aspekten darin besteht, daß man die "Eindrücke" beschreibt, die man angesichts des betreffenden Dinges hat.

"It is talk about impressions of the speaker, and these are not things to be objectively examined even by him before he can tell you of them. He simply 'has' and reports them. The telling in such cases is, rather, an expressive verbal portrayal of the sort that for him makes the demand for verification nonsensical, while the truth criterion for you, the listener, is his say-so." (5)

Ein ästhetisches Urteil ist demnach immer nur die Mitteilung eines Wahrnehmungseindrucks. Es sagt nichts über den Gegenstand, auf den es sich bezieht, sondern nur etwas über den Bewußtseinszustand dessen, der es äußert. Diese subjektivistische Interpretation der Beschreibung von Aspekten und - weil das für ihn ja dasselbe ist - damit auch von ästhetischen Eigenschaften allgemein dehnt Aldrich sogar auf das Sprechen über Kunst ganz generell aus: auch dieses gehört für ihn in die Kategorie "talk about impressions of things".(6) Den Umstand, daß von verschiedenen Personen (oder derselben Person zu verschiedenen Zeiten) verschiedene Aspekte bzw. ästhetische Qualitäten in ein und demselben unveränderten "neutralen" Ding gesehen werden können, deutet Aldrich so, daß es sich um unterschiedliche "Impressionen" von diesem gleichbleibenden Gegenstand handeln muß.

Diejenigen Sinneseindrücke, aufgrund derer man die "simplen" Eigenschaften des "materiellen Dings" - seine Farben und Formen - erkennt, die ja normalerweise nicht unterschiedlich sein können, möchte Aldrich allerdings nicht als "Impressionen" bezeichnen. "Impressionen" nennt er nur diejenigen Eindrücke, die man hat, wenn man diese "simplen" Eigenschaften der Dinge als etwas anderes sieht - wenn man also die von ihm postulierte "ästhetische Lichtweise" sieht. Jener bezeichnet er diese auch als "impressionistische Lichtweise" (7) und präzisiert damit bei einem oberflächlichen Leser (8) nicht ohne die Verwechslung mit dem zeitlichen Kunst-historischen Terminus. Aldrich meint damit aber nur, daß die Zuschreibung ästhetischer Eigenschaften darauf beruht, daß der Betrachter bestimmte Eindrücke von dem betreffenden Gegenstand hat.

"These characteristics of the thing as aesthetic object are not observed qualities. They appear, rather, in the impressionistic way of looking we have called prehension, and may properly be thought of as the percipient's impressions." (9)

Wenn jemand über seine "Impressionen" angesichts eines "materiellen Dings" berichtet, so äußert er damit keinen assertorischen Satz, denn ein solcher Satz ist aus der Perspektive der ersten Person, also in diesem Fall dessen, der ein ästhetisches Urteil ausspricht, weder falsifizierbar noch verifizierbar. Deshalb nimmt Aldrich offenbar an, ein ästhetisches Urteil könne nur expressiv - eben als "expressive portrayal" - geäußert werden. (10) Es ist unnötig, hier den Status von Aussagen über Bewußtseinszustände aus der Perspektive der ersten Person ausführlicher zu erörtern, denn in jeden Fall sagt man, wenn man einem Gegenstand X eine bestimmte ästhetische Eigenschaft A zuspricht, nach Aldrichs Auffassung im Grunde nichts anderes als "X erscheint mir A". Dieser Satz kann in der ersten Person nur kriterienlos verwendet werden. Er kann aber - salva veritate - in einen Satz aus der Perspektive der dritten Person umgeformt werden, der assertorisch ist und (anhand von Verhaltenskriterien etc.) verifiziert werden kann, nämlich "X erscheint N.N. zur Zeit t am Ort l A."

Es ist klar, daß das Prädikat A in keinem dieser beiden Fälle dazu verwendet wird, den (durch den singulären Terminus X identifizierbaren) Gegenstand zu charakterisieren. Eine Aussage über den Gegenstand X ist auch aus keinem der beiden Sätze ableitbar. Wenn ein ästhetisches Urteil so formuliert wird, daß einem Gegenstand - nach dem Schema "X ist A" - das betreffende Prädikat zugeschrieben wird, was ja in der Regel faktisch getan wird, dann kann dies nach Aldrichs Theorie nur eine "systematisch irreführende" Formulierung sein, da sie ja verdeckt, daß es sich doch im Grunde nur um eine Aussage über den Bewußtseinszustand einer Person handelt.

Die objektivierende Redeweise kann demnach nur auf einem grundlegenden Fehler beruhen, sie projiziert sub-

jektive Bewußtseinszustände sozusagen nur in die Gegenstände hinein. Die faktische Verwendung ästhetischer Prädikate entspricht demnach also nicht ihrer "eigentlichen" logischen Struktur.

Hier zeigt sich auch eine kuriose Beziehung zwischen Aldrichs Unterscheidung zwischen nicht-ästhetischen und ästhetischen Beschreibungen einerseits und der von ihm zitierten Unterscheidung Strawsons zwischen M-Prädikaten (die sich auf körperliche Eigenschaften beziehen) und P-Prädikaten (die sich auf Bewußtseinszustände beziehen bzw. diese implizieren) andererseits. Daß die nicht-ästhetischen Beschreibungen in Aldrichs Sinne den Sätzen mit den M-Prädikaten vergleichbar sind, ist unproblematisch und klar. Aber auch zwischen den beiden anderen Kategorien gibt es eine Parallele: die ästhetischen Beschreibungen, so wie Aldrich sie versteht, enthalten nämlich notwendigerweise P-Prädikate, nur daß sie hier (außer bei den Umformungen in die Perspektive der dritten Person, bei denen es sich aber nicht mehr um genuine ästhetische Urteile handelt) nicht anderen Personen zugeschrieben, sondern stets in der ersten Person verwendet werden.

Aldrich stellt die "besondere Logik" des ästhetischen Urteils also so dar, als ob es sich dabei nur um einen Sonderfall der Logik der Verwendung von Strawsons P-Prädikaten handelt: Es ist dieselbe Logik wie die der Aussagen über Bewußtseinszustände aus der Perspektive der ersten Person.

"It is somewhat like the logic of sensation and image terms as described by Wittgenstein. In that case no significant question of justification of the expression can arise for the user himself, but only for others who are to accept it. And the criterion of acceptability for them, according to Wittgenstein, was the user's say-so, in the context including his known truthfulness and general ability at the language game he is playing. There is no call for observing the 'content' of his expression as a check on its truthfulness." (11)

Der Sprecher selbst muß sein ästhetisches Urteil also nicht rechtfertigen, weil er das auch gar nicht kann. Und ein anderer muß sein Urteil dann akzeptieren, wenn er annehmen kann, daß er wahrhaftig ist und seine Muttersprache beherrscht. Die Wahrheitsbedingungen des Urteils sind völlig unabhängig von dem "Inhalt" des Urteils, da es ja nicht darum gehen kann, ob der Gegenstand tatsächlich die Eigenschaft hat, die der Sprecher ihm zuschreibt, sondern nur darum, ob der Sprecher tatsächlich den entsprechenden Eindruck hat. Obwohl ästhetische Urteile normalerweise die Form von subjektunabhängigen Sätzen haben, die bestimmten Dingen einstellige Prädikate zuschreiben, ist es also für die Wahrheitsbedingungen eines solchen Urteils völlig unerheblich, ob das ästhetische Prädikat auf den Gegenstand zutrifft oder nicht. Solange es nur aufrichtig geäußert wird, ist demnach jedes ästhetische Urteil per se wahr.

Der Gedanke, daß ein ästhetisches Urteil beschreibt, wie ein Ausschnitt der Welt einem Subjekt in der unmittelbaren Wahrnehmung erscheint, ist naheliegend. Man kann damit auch erklären, warum es unterschiedliche und unvereinbare ästhetische Urteile geben kann: solche disparaten Urteile beziehen sich nach dieser Konzeption eben nur scheinbar auf denselben Gegenstand. Diese Erklärung hat aber zugleich die unerfreuliche Konsequenz, daß es unverständlich wird, wie überhaupt über ästhetische Urteile gestritten werden kann. Man könnte allerdings mit der alten Maxime einwenden, daß man ohnehin "über Geschmack nicht streiten" kann, diese Maxime ist aber nur als normative Empfehlung (man soll darüber nicht streiten) zu verstehen, denn faktisch wird ja offensichtlich gestritten. Ein solcher Streit muß nach Aldrichs Konzeption völlig fehlgeleitet sein und auf logischen Konfusionen beruhen, so als wollte jemand die Bemerkung eines anderen, er habe Kopfschmerzen, damit widerlegen, er selbst habe aber keine.

Wenn das ästhetische Urteil die Feststellung eines visuellen (oder sonstigen wahrnehmungsmäßigen) Eindrucks ist, dann handelt es sich um eine Aussage, die kriterienlos verwendet wird und unkorrigierbar ist. Es handelt sich außerdem um eine indexikalische Aussage, da in ihr immer ein Bezug auf den jeweiligen Sprecher impliziert ist. Dieser Sprecherbezug wird deutlich, sobald man eine Aussage über "Impressionen" in die wahrheitsäquivalente Aussage in der dritten Person übersetzt. Man kann daher der Meinung sein, daß es weniger irreführend wäre, wenn ästhetische Urteile nicht so formuliert würden wie das faktisch geschieht, sondern so, daß der (unterdrückte) Sprecherbezug in einem ästhetischen Urteil immer offen ausgesprochen wird. Dies war offenbar schon die Ansicht von Frege.

"Was dem Einen schön ist, ist es nicht notwendig dem Anderen. Über den Geschmack ist nicht zu streiten. Beim Wahren ist ein Irrtum möglich, nicht aber beim Schönen. Eben dadurch, daß ich etwas für schön halte, ist es für mich schön. ... An sich ist nichts schön, sondern immer nur für ein empfindendes Wesen, und das muß bei einem Schönheitsurteile immer hinzugedacht werden." (1)

Die Überzeugung, daß ein ästhetisches Urteil stets eine Aussage über die Bewußtseinszustände des Sprechers ist, führt aber notwendigerweise dazu, daß die Weise, wie solche Urteile faktisch verwendet werden, prinzipiell und systematisch fehlerhaft erscheint. Diese Konsequenz ist natürlich ebenso unbefriedigend, wie die ähnliche Konsequenz im Falle Sibleys, der ebenfalls, aber aus ganz anderen Gründen (und in einem anderen Sinn) behaupten mußte, daß die faktische Verwendung ästhetischer Begriffe in der Regel nicht korrekt ist. Auch Aldrichs Theorie kann also die faktische Verwendung ästhetischer Begriffe nur als permanente Abweichung von der "eigentlichen" logisch korrekten Verwendungsweise darstellen. -

Eine solche Darstellung kann natürlich nicht plausibel machen, wie es kommt, daß wir ästhetische Begriffe eben so verwenden, wie wir sie nun einmal faktisch verwenden. Sie kann diese faktische Verwendung vielmehr nur als Resultat einer gigantischen Verblendung interpretieren. Es ist daher verständlich, wenn Aldrich versucht, die Konsequenzen seiner Auffassung abzumildern, bzw. sie zu verschleiern. Nach seiner Theorie gehören ästhetische Urteile zwar zugegebenermaßen in dieselbe logische Kategorie wie Aussagen über subjektive Empfindungen und Gefühle oder Aussagen über Wahrnehmungseindrücke, die man im Traum oder im Drogenrausch hat. (2) Andererseits behauptet Aldrich jedoch, daß ästhetische Urteile (auf ihre Weise) genauso objektiv sind wie physikalische Messungen. (3) Um diese verblüffende Behauptung plausibel zu machen, bemüht er sich, die Impressionen, die in ästhetischen Urteilen geäußert werden, von jenen anderen "bloß subjektiven" Eindrücken, Empfindungen und Vorstellungen zu unterscheiden, mit denen sie doch nach seiner Theorie zunächst einmal gleichzustellen sind.

"Now in the aesthetic case, there is still imagery and feeling involved, but there is a crucial difference. In this case, one is having the impression or image, not just subjectively or in his mind, but in the medium of a material thing perceived as an aesthetic object. So this time it is not just his image. In such a case, two or more people may in principle have the same image by prehending the same material thing, by seeing it as an aesthetic and (subordinately) as this or that subject matter in aesthetic space. One might even speak properly of 'objective impressions' in such cases, distinguishing them from the 'free' or 'floating' impressions of subjective experience." (4)

Daß man den Eindruck, den man berichtet, angesichts eines allgemein zugänglichen Gegenstandes und "mit offenen Augen" (5) hat, ändert freilich ebenso wenig am logischen Status eines Wahrnehmungsberichts in der ersten Person wie der zweite von Aldrich erwähnte Umstand, daß einige - oder auch viele - andere Personen wahrheitsgemäß denselben Satz sagen können.

Wenn Aldrich dennoch die Objektivität ästhetischer Urteile behauptet, so provoziert er damit die hinterlistige Vermutung, damit könne nur gemeint sein, daß der jeweilige Sprecher eine wahre Aussage über seinen jeweils subjektiven Eindruck macht. (6) Obwohl dies in der Tat die einzig mögliche Objektivität ist, die man einem ästhetischen Urteil aufgrund der Theorie von Aldrich zusprechen kann, versucht er doch noch ein Kriterium zu finden, mit dem er aus seinem extremen Subjektivismus herauskommt. Er möchte zeigen, daß die Figurationen, die man auf Leonardos Mauer sehen kann, (und deren Wahrnehmung für ihn ja als Paradigma ästhetischer Wahrnehmung gilt) nicht "bloße Einbildungen" oder Vorstellungsbilder sind - wie Wittgenstein an einer Stelle nahelegt (7) -, sondern daß sie den Dingen sozusagen objektiv eingebildet sind, daß es sich um

tatsächlich vorhandene "Aspekte" handelt, bzw. "objektive Impressionen" - zwei Ausdrücke, die Aldrich übrigens synonym verwendet.(8) Hierzu fällt ihm allerdings nichts Besseres ein als die Behauptung, die Objektivität einer bestimmten "Impression" sei durch die "einfach wahrnehmbaren" Merkmale des "materiellen Dings" gesichert.

"Limits are set by the characteristics of the thing, and every thing figured, representing an aesthetic object."(9)

Wenn diese Auskunft - wie das in Parenthese gesetzte Wort "figure" andeutet - sich auf Abbildungen oder Figurentionen bezieht, so hat sie sogar eine gewisse Plausibilität, denn hier kommt es - zumindest bei einigen Abbildungen - auf eine gewisse Ähnlichkeit an, so daß tatsächlich nur bestimmte Kombinationen von "simplen" Farben und Formen es ermöglichen, sie als Abbildung von etwas Bestimmten zu sehen. Man kann Wittgensteins Würfelschema als alles mögliche sehen, allerdings kaum als ein Portrait Napoleons, obgleich es durchaus ein Symbol für ihn sein könnte.(10) So gesehen könnte man tatsächlich sagen, daß eine bestimmte Anordnung von Farben und Formen nicht als Abbildung von jedem beliebigen Gegenstand angesehen werden.

Dies kann man aber nicht ohne weiteres für ästhetische Eigenschaften überhaupt generalisieren, denn wo man es nicht mit Aspekten zu tun hat, bei denen Ähnlichkeiten eine Rolle spielen, ist es durch das unschuldige "Ding an sich" noch keineswegs festgelegt, wie man es wahrnehmen kann. Ebenso wie die Anordnung der Striche noch nicht festlegt, in welcher Richtung ein Pfeil zeigt(11), ist auch durch die nicht-ästhetischen Eigenschaften eines Dinges noch nicht festgelegt, welche ästhetische Qualität er hat. Selbst wenn es wirklich gewisse Grenzen gibt, so gibt es doch immerhin in jedem Fall mehrere Möglichkeiten, das "materielle Ding" und seine "simplen Eigenschaften" zu sehen.

Dies betont Aldrich auch selbst. Er macht sich beispielsweise Gedanken darüber, wie Kokoschka die Alpen anschaut, und meint, er sähe sie als eine flache Textur von Farben und Formen(12), hieran schließt aber gleich die Bemerkung an, ebenso gut könne er (oder ein anderer Maler) sie aber auch ganz anders sehen.

"The artist may see things as solid or flat, both under the aesthetic form or category. This is like seeing the duck-rabbit picture as a rabbit or a duck."(13)

Wenn man aber die Dinge immer so oder so sehen kann, dann gibt es anscheinend keine Möglichkeit, den Satz "X erscheint mir A" in einen Satz der Form "X ist (wirklich) A" zu überführen. Die Argumente, die Aldrich vorträgt, sind also nicht geeignet, den radikalen Subjektivismus seiner Theorie auch nur zu mildern.

Auch Isabel Hungerland geht (wie Sibley und Aldrich) davon aus, daß ästhetische Begriffe Wahrnehmungsbe-griffe sind(1). Außerdem, um die Möglichkeit verschiede-ner, auch unvereinbarer Urteile zu erklären, geht sie (wie Aldrich) davon aus, daß man ihre Verwendung nach demselben Muster erklären kann, wie die Zuschreibung von Aspekten.(2) Ebenso wie man in einem bestimmten Gegenstand verschiedene Aspekte sehen kann, kann man in einer bestimmten Kombination von nicht-ästhetischen Eigenschaften diese oder jene ästhetische Qualität erkennen. Was man jeweils sieht, hängt - wie Hungerland sich ausdrückt - davon ab, welchen "Wahrnehmungsstand-punkt" man jeweils einnimmt. (Die Buchstaben A bzw. N fungieren in ihren Schriften immer als Variablen für ästhetische bzw. nicht-ästhetische Eigenschaften.)

"Certain combinations of N's will look A to perceivers who take what might be called a certain perceptual stance or viewpoint, that is to say, a certain pattern of attention, of concentration on these N's, subordination of those, of noticing this in relation to that, a direction of glancing now here, now there."(3)

Es gibt nach Hungerlands (schon zitierter) Auf-fassung jedoch weder Standardbedingungen für die korrekte Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften, noch gibt es auch nur empirische Generalisierungen ("law-like-statements") darüber, welche ästhetischen Eigen-schaften im allgemeinen an Dingen mit bestimmten nicht-ästhetischen Eigenschaften wahrgenommen werden.(4) Dies liegt hauptsächlich daran, daß man den "Wahrnehmungs-standpunkt", von dem aus man eine ästhetische Eigen-schaft erkennt, willkürlich verändern kann. Man kann die ästhetischen Qualitäten der Dinge also sehen, wie man will, bzw. diese durch die jeweilige Sichtweise überhaupt erst erzeugen.

"We can alter the aesthetic look of things by altering our perceptual viewpoint."(5)

Da es keine Standardbedingungen für die Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften gibt, kann man auch nicht behaupten, daß ein Gegenstand eine bestimmte ästhe-tische Eigenschaft "wirklich" hat. Eine solche Behaup-tung ist in Hungerlands Augen immer metaphorisch zu verstehen.(6) Daher kann die Zuschreibung einer ästhe-tischen Eigenschaft auch nicht verifiziert werden - jedenfalls nicht in dem Sinne, daß man feststellen kann, welche ästhetische Eigenschaft ein bestimmter Gegenstand "wirklich" hat.(7)

"The looks-really is contrast which is important for N's and which depends on certain stabilities in us and in our environment has no exact analogue for A's. As we might expect, it makes little difference whether we say, for example, 'You look elegant' or 'You are elegant', 'This color scheme looks gay' or 'This color scheme is gay'. It makes little difference because in neither case are we committing ourselves to supporting

reasons." (8)

Da ästhetische Urteile Hungerland zufolge Wahrnehmungsurteile sind, die kriterienlos verwendet werden, versucht sie, ihre Verwendung nach der Analogie mit Sätzen wie "Dies sieht rot aus" zu erklären.

"The ascription 'X is A', I have noted above, cannot have the force of a contrast with 'X looks A', but perhaps 'really really A'. I am not saying that ascriptions are not in some sense states of affairs, or that we cannot apply 'true' or 'false' to them. What I am saying is that the role they play is more like that of 'X looks A'." (9)

Aufgrund dieser Analogie fallen ästhetische Urteile auch nach Hungerlands Theorie zunächst einmal in dieselbe logische Kategorie wie Aussagen über subjektive Bewußtseinszustände.

"There are statements (true or false) for the assertion of which there are no criteria. Ascriptions, reports of sensations and feelings, and statements made with sentences like 'This looks A' all fall into this general category, though they differ greatly among themselves." (10)

Hungerland selbst weist darauf hin, daß ein Satz wie der, daß etwas rot aussieht, immer einen verdeckten Bezug auf den Sprecher enthält, der deutlich wird, wenn man ihn (*salva veritate*) in die Perspektive der dritten Person übersetzt - "This looked red to Mrs. Hungerland at time t" (11). Sie betont auch, daß aus einem solchen Satz bezüglich der wirklichen Farbe des fraglichen Gegenstandes nichts abzuleiten ist. Damit ist sie eigentlich auf dieselbe subjektivistische Deutung ästhetischer Urteile festgelegt wie Aldrich. Dennoch betont auch sie - wie es von einem ernsthaften Ästhetiker offenbar erwartet werden kann - immer wieder, daß die Gleichstellung von ästhetischen Urteilen mit Aussagen über subjektive Bewußtseinszustände "noch nicht einmal eine gute Metapher" sei. (12)

"A's are not ascribable to persons as inner, subjective states in the way in which aches and pains are, nor are they some sort of weird projections of the observer." (13)

Diese These ist erstaunlich, denn genau das, was Hungerland hier abstreitet, müßte nach ihrer Theorie ja eigentlich zutreffen. Es ist also interessant zu sehen, wie sie diese These begründet.

"A-ascriptions do not belong with reports of a speaker's sensations or feelings. ... The A's are features of perceived objects, of our 'outer', not our 'inner' world. This is why I can try (and may often succeed) to get you to share my aesthetic vision, to see the design as I see it, to agree with my A-description. But I cannot ask you thus to share my head-ache and to get you to agree with my report of my head-ache is not to get you to be able to truthfully say that you have one, too." (14)

Hungerland bringt hier dieselben beiden Argumente

wie Aldrich. (15) Daß die ästhetischen Eigenschaften den Dingen selbst zukommen und nicht nur im Bewußtsein des Betrachters 'existieren', ist nur eine treuerherzige Beteuerung, die natürlich nicht überzeugen kann, da sie mit ihrer eigenen Theorie über die Zuschreibung ästhetischer Eigenschaften einfach nicht vereinbar ist. Die andere Behauptung, daß man eine ästhetische Sichtweise im Gegensatz zu Gefühlen (wie Schmerzen) "teilen" kann, beruht dagegen auf einer falschen Analogie, die auf der Ambiguität des Wortes "mein" aufbaut, das in der einen Bedeutung verwendet wird, um eine bestimmte Art von Bewußtseinszuständen zu kennzeichnen, in der anderen Bedeutung aber den faktischen Bewußtseinszustand bezeichnet, den "ich jetzt" habe. Analytischerweise kann man in dem ersten Sinne jeden Bewußtseinszustand "teilen", im zweiten Sinne jedoch keinen. Hungerland suggeriert in der zitierten Passage, daß mit Bezug auf die ästhetische Sichtweise nur die erste Bedeutung in Frage kommt, mit Bezug auf Gefühle hingegen nur die zweite. Eine ähnliche Doppeldeutigkeit unterschiebt Hungerland auch dem Wort "zustimmen" ("to agree with"): Die "Zustimmung" zu einer Aussage über einen Bewußtseinszustand kann - so wie sie es darstellt - entweder darin bestehen, daß man sich ebenfalls in dieselbe Art von Zustand versetzt, oder darin, daß man zugibt, daß der Sprecher in einem bestimmten Zustand befindet. Auch hier tut sie so, als käme bei der ästhetischen Wahrnehmung nur die erste Bedeutung von "zustimmen" in Frage, bei Schmerzen dagegen nur die zweite.

Hungerland könnte nur dann zu einer Analyse des ästhetischen Urteils kommen, die nicht mehr auf Bewußtseinszustände einzelner Personen Bezug nehmen muß, wenn sie den "Wahrnehmungsstandpunkt", der zur Wahrnehmung einer bestimmten ästhetischen Eigenschaft erforderlich ist und den man ja bewußt einnehmen und mit anderen "teilen" kann, irgendwie unabhängig beschreiben könnte, wie man das ja bei der Wahrnehmung von nicht-ästhetischen Eigenschaften tun kann, etwa indem man feststellt, daß eine Münze von der Seite betrachtet elliptisch aussieht. Wenn es analoge Aussagen auch für die Wahrnehmung von ästhetischen Eigenschaften gäbe, dann könnte man sagen, daß ein Gegenstand relativ zu diesem Standpunkt "wirklich" eine bestimmte ästhetische Eigenschaft hat, ähnlich wie man sagen kann, etwas sei nahrhaft oder giftig - nämlich für eine bestimmte Art von Lebewesen. Eine solche Möglichkeit gibt es aber für die ästhetische Wahrnehmung nicht, denn man kann den Wahrnehmungsstandpunkt, der erforderlich ist, um eine bestimmte ästhetische Eigenschaft erkennen zu können, nur (zirkulär) so definieren, daß es eben der Standpunkt ist, der es erlaubt, diese ästhetische Eigenschaft zu erkennen. Die Rede von dem "Wahrnehmungsstandpunkt" läuft also auf die Trivialität hinaus, daß man um bestimmte ästhetische Eigenschaften erkennen zu können, die Dinge entsprechend anschauen muß, nämlich "in such a way that we apprehend, we see certain A's". (16)

Hungerland kann also ebenso wenig wie Aldrich die subjektivistische Konsequenz vermeiden, daß ein ästhe-

tisches Urteil seiner (verborgenen) logischen Struktur nach die Form "X sieht für mich jetzt A aus" hat. Damit entsteht, nebenbei bemerkt, auch das Problem, wie ästhetische Urteile zu verstehen sind, die nicht in einer Situation ausgesprochen werden, in der der Gegenstand, auf den sie sich (scheinbar) beziehen, unmittelbar sichtbar ist. Hungerland sagt zu diesem heiklen Problem nichts, sondern klammert es einfach aus. (17)

Wenn ein ästhetisches Urteil aber tatsächlich nur eine Aussage darüber ist, wie einer bestimmten Person zu einer bestimmten Zeit bestimmte Dinge erscheinen, dann scheint es in der Tat völlig abwegig zu sein, die Berechtigung solcher Urteile überprüfen zu wollen. Wenn Frau Hungerland also etwa darauf bestehen würde, die kalifornischen Berghänge (oder Bilder im Museum) (18) nur durch ihre schwarze Sonnenbrille anzuschauen, dann wären die ästhetischen Urteile, die sie aufgrund dessen fällt, trotzdem legitime und sogar wahre Urteile, da sie ja nur beschreiben, wie bestimmte Dinge ihr (durch ihre Brille) erscheinen. Solche Urteile sind also, jedenfalls wenn sie keine Lügen sind, eigentlich unkorrigierbar. Hungerland sieht allerdings doch noch folgende Korrekturmöglichkeit:

"The class of 'looks' sentences in question can be employed to make true or false statements, for I can lie to you in telling you how things look to me; and such statements are not incorrigible. My acts of stating how things look to me may go wrong for a variety of reasons: fatigue or self-deception, for example." (19)

Dieses Argument überzeugt natürlich nur dann, wenn es gewisse Standardbedingungen für Aussagen über das "Aussehen" von Dingen gibt. Dies streitet Hungerland aber ja gerade ab. Überhaupt neigt sie gelegentlich dazu, auch hier eine Doppeldeutigkeit für ihre Argumentation auszunützen: mit "Aussagen darüber, wie etwas aussieht" können einmal Berichte über subjektive visuelle Eindrücke gemeint sein, aber auch subjektunabhängige Zuschreibungen von Wahrnehmungsbegriffen, die (am "Aussehen" der Dinge) verifizierbar sind. Nur wenn es bei ästhetischen Begriffen Standardbedingungen für ihre korrekte Verwendung gäbe, könnte man sagen, daß man sich (z.B. wegen Müdigkeit oder Unaufmerksamkeit) über ihre - korrekte - Anwendung täuschen kann. Da es diese aber nicht gibt, kann Hungerland auch nicht plausibel machen, daß ein ästhetisches Urteil sich in irgendeiner Weise von der Kundgabe eines momentanen, subjektiven Bewußtseinszustands unterscheidet.

Wenn man davon ausgeht, daß ästhetische Begriffe Wahrnehmungsbegriffe sind, und wenn es andererseits offenbar keine Standardbedingungen für ihre korrekte Verwendung gibt, dann ist es in gewisser Weise nahe-liegend anzunehmen, daß man mit ihnen nur einer jeweiligen visuellen Eindruck bezeichnet, denn die Rede von subjektiven Eindrücken hat ihren Ort genau dort, wo die Standardbedingungen für die Verwendung eines Wahrnehmungsbegriffes fehlen. In solchen Situationen zieht man sich von Sätzen der Form "Es ist A" zurück auf Aussagen von der Art "Mir erscheint es jedenfalls A". Wenn Aldrich und Hungerland behaupten, ein ästhetisches Urteil beruhe immer darauf, daß man einen bestimmten "Eindruck" von dem betreffenden Gegenstand hat, so gehen sie offenbar von einer Unterstellung aus, die Wittgenstein kritisiert hat, nämlich daß die Rede von einem subjektiven Wahrnehmungseindruck, wenn sie über-haupt - in einzelnen Fällen - möglich ist, auch mit Bezug auf die Gesamtheit aller Fälle möglich sein muß. (1)

Wittgenstein weist demgegenüber darauf hin, daß die Rede von einem subjektiven "Eindruck" überhaupt erst in Situationen entsteht, in denen ein Wahrnehmungsbegriff - erstens - abweichend von der richtigen Verwendungs-weise gebraucht wird, und in der man - zweitens - unterstellen kann, daß derjenige, der von der korrekten Verwendung abweicht, dies nicht deshalb tut, weil er die richtige Verwendung des betreffenden Begriff gar nicht kennt. (2) Nur dem, der die normale Verwendung eines Wahrnehmungsbegriffes schon beherrscht, kann man erklären, daß sein Urteil in einem besonderen Fall nur auf einem "subjektiven Eindruck" beruht, jeden anderen könnte man nur in der richtigen Verwendung weiter unterrichten. Die Bedeutung der Wörter, mit dem ein subjektiver Eindruck beschrieben wird, muß also schon bekannt sein, sonst könnte man eine solche Aussage gar nicht verstehen. Zumindest könnte man sie nicht als Aussage über einen subjektiven Eindruck akzeptieren, sondern müßte sie als Indiz dafür auffassen, daß derjenige, der die Aussage macht, (noch) nicht weiß, wie der betreffende Wahrnehmungsbegriff verwendet wird.

Nur wenn man nicht unterstellen muß, daß ein abweichendes Urteil darauf beruht, daß der Sprecher das verwendete Prädikat nicht beherrscht, kann man über-haupt von einem subjektiven Eindruck sprechen, und nur dann - im Zusammenhang mit der Erfahrung einer "Ent-täuschung" bezüglich der Anwendbarkeit des betreffenden Begriffes, die ja erst möglich ist, wenn man ihn schon bis zu einem gewissen Grad verwenden kann - wird es möglich, dem Sprachspiel "ein neues Gelenk" zu geben, das darin besteht, beispielsweise den Satz "Das ist rot" aufzugeben zugunsten des Satzes "Das erscheint mir rot". (3)

Auch Aldrich und Hungerland müssen zwangsläufig

voraussetzen, daß man über den "visuellen Eindruck", den man angesichts bestimmter Dinge hat, nur dann etwas sagen kann, wenn man die dazu erforderlichen Begriffe beherrscht. Hungerland nennt z.B. ausdrücklich als eine der Fehlerquellen bei Aussagen über das (ästhetische) Gesehen von Dingen auch die Möglichkeit, daß der Sprecher ein falsches Wort zur Beschreibung seines Wahrnehmungseindrucks verwendet.

"I can, of course, as we have seen, be accused of lying, or using words incorrectly, or being careless."⁴

Die Bedingung, daß man in der Lage sein muß, die Begriffe zur Beschreibung subjektiver Eindrücke richtig zu verwenden, wird von Aldrich und Hungerland ganz unbefangen erwähnt. Wenn man sie aber ernst nimmt, so ergibt sich daraus ein Argument, mit dem man ihre Theorien (qua *reductio ad absurdum*) widerlegen kann, denn diese Bedingung, die es überhaupt erst ermöglicht, über subjektive Eindrücke zu sprechen, kann nur unter einer Prämisse erfüllt sein, die sie beide leugnen.

Es stellt sich nämlich die Frage, woher man weiß, welches Prädikat zur Beschreibung eines bestimmten Eindrucks angemessen ist. In Abwandlung einer Bemerkung von Wittgenstein könnte man dazu sagen: Nicht darum handelt es sich, daß unsere Sinneseindrücke verschieden sein können, sondern darum, "daß wir ihre Sprache verstehen. Und diese Sprache beruht, wie jede andere, auf Übereinkunft."⁽⁵⁾ Um über subjektive Eindrücke sprechen zu können, die dem Sprechenden Subjekt doch so unmittelbar zugänglich erscheinen, muß sozusagen "schon viel in der Sprache vorbereitet" sein.⁽⁶⁾

Wenn man etwa - um ein Beispiel Hungerlands⁽⁷⁾ zu nehmen - ein Zebra als schwarzes Tier mit weißen Streifen oder auch als weißes Tier mit schwarzen Streifen sehen und entsprechend beschreiben kann, ist dies nur deshalb möglich, weil man die entsprechenden Begriffe kennt. Und ebenso kann man auch den H-E-Kopf nur deshalb als Bild eines Hasen bezeichnen, weil man das Wort "Hase" (bzw. "Hasenbild") beherrscht.⁽⁸⁾ Daß man die zur Beschreibung des Gesehenen verwandten Begriffe beherrscht, kann man in beiden Fällen an paradigmatischen Fällen überprüfen (da man diese Begriffe ja auch an solchen paradigmatischen Fällen gelernt hat). Bei der Beschreibung von "Aspekten", nach deren Analogie Aldrich und Hungerland die Beschreibung ästhetischer Eigenschaften verstehen wollen, ist die Voraussetzung, daß man die dazu erforderlichen Begriffe beherrschen muß, allerdings unproblematisch, da es sich um normale deskriptive Begriffe handelt, deren Verwendung entweder auf verbal formulierbaren Kriterien beruht oder für deren Verwendung es Standardbedingungen der Wahrnehmung gibt.

Es macht hier auch keinen Unterschied, ob man die Begriffe, die man zur Beschreibung eines Aspekts verwendet, sozusagen als genuine Bezeichnungen von Aspekten gelernt hat (wie etwa bei den Prädikaten, die einen Gesichtsausdruck beschreiben), oder ob es sich

eher um eine Art metaphorischer Verwendung handelt (wie etwa dort, wo der Buchstabe F als Galgen oder der Mittwoch als fett bezeichnet wird), denn auch metaphorisch verwendete Begriffe haben ja eine klare deskriptive Bedeutung, die sie in ihrer metaphorischen Verwendung auch nicht verlieren.(9)

Hier aber zeigt sich nun ein entscheidender Unterschied zwischen der Beschreibung von Aspekten und der Beschreibung von ästhetischen Eigenschaften. Bei den Aspekten ist es immer möglich, für die Begriffe, mit denen sie bezeichnet werden, Kriterien oder paradigmatische Anwendungsfälle anzugeben. Wer sich weigert, das "konventionelle Bild eines Löwen" als Bild eines Löwen zu bezeichnen, oder ein Lächeln als Lächeln, der zeigt damit, daß er entweder nicht fähig oder nicht bereit ist, die jeweiligen Begriffe unseren Konventionen entsprechend zu verwenden, ähnlich wie wenn er abstreiten würde, daß das Gras grün ist.

Bei ästhetischen Begriffen ist dies jedoch anders: Hier gibt es offenbar keine paradigmatischen Fälle, also Fälle, wo die Weigerung einen bestimmten Begriff anzuwenden, Unkenntnis des ästhetischen Vokabulars oder fehlende Bereitschaft zu seiner korrekten Verwendung anzeigen würde. Im Gegensatz zu den vorher erwähnten Fällen, wo die Weigerung ein bestimmtes Prädikat zu verwenden, nur darauf hinausläuft, etwas zu sagen, was nicht nur falsch, sondern - im Rahmen unserer sprachlichen Konventionen - sogar sinnlos ist, ist es bei ästhetischen Prädikaten offenbar in jedem beliebigen Fall möglich, die Zuschreibung eines solchen Prädikates abzustreiten, ohne damit etwas Sinnloses zu sagen. Wer sich weigert, Kandinskys Kompositionen ausgewogen zu nennen, sagt damit nichts Unverständliches oder Sinnloses. Er verstößt also nicht gegen die Regeln der Sprache sondern höchstens gegen (inhaltliche) ästhetische Prinzipien. Man kann offenbar in jedem beliebigen Fall die Verwendung eines bestimmten ästhetischen Prädikates verweigern, ohne sich damit in Widerspruch zu den geltenden sprachlichen Konventionen zu begeben. Dies zeigt sich auch daran, daß man in der Regel an Stelle des abgelehnten Prädikates ein anderes - und damit unvereinbares - vorschlagen kann. Um dies an einem Beispiel Wittgensteins(10) zu verdeutlichen: man kann jedes beliebige Musikstück, das der eine majestätisch nennt, ebenso gut auch bombastisch oder pompös nennen, ohne damit einen sprachlichen Fehler zu machen.

Etwas Analoges gilt natürlich auch für die Aspekte: auch hier kann man stets zwei (oder mehrere) Beschreibungen verwenden, die sich gegenseitig ausschließen. Bei den Aspekten ist diese Möglichkeit aber sozusagen an den betreffenden Gegenstand gebunden. Nicht jede Zeichnung eines Hasen ist zugleich auch die Zeichnung einer Ente. Und man kann auch nicht in allen Fällen, die man als Abbildung eines Hasen bezeichnen würde, diese Bezeichnung ebenso gut auch verweigern. Wer sich weigern würde, Dürers bekannte Zeichnung des Hasen entsprechend zu bezeichnen, oder gar behaupten würde, es handele sich um die Zeichnung einer Ente, würde etwas

sagen, dessen Sinn - schon rein sprachlich - nicht ersichtlich ist. Die Grenzen des Aspektsehens sind zugleich die Grenzen der - ganz normalen deskriptiven - (Wahrnehmungs-) Begriffe, die man zur Beschreibung von Aspekten verwenden kann.

Obleich man natürlich auch nicht in jedem beliebigen Fall jedes beliebige ästhetische Prädikat verwenden kann, kann aber immerhin - soweit die Regeln der Sprache betreffen sind - in jedem beliebigen Fall ein bestimmtes ästhetisches Prädikat mit demselben Recht sowohl zusprechen, als auch verweigern, denn in keinem der beiden Fälle sagt man etwas Sinnloses. Daß diese Möglichkeit besteht, liegt im Gegensatz zu den Begriffen, mit denen man Aspekte bezeichnet, sozusagen nicht an den Gegenständen, auf die sie angewendet werden, sondern an den Begriffen selbst.

Bei den Begriffen, die zur Bezeichnung von Aspekten verwendet werden, handelt es sich um normale deskriptive Begriffe, deren Verwendung an eindeutigen paradigmatischen Fällen gelernt und überprüft werden kann. Selbst wenn es nur einen einzigen Menschen gibt, der in den Flecken auf Leonardos Mauer einen Hasen erkennen kann, so benutzt er doch zur Bezeichnung dessen, was er (als einziger) sieht, einen Begriff, dessen Verwendung auf der "Übereinkunft" von vielen beruht. Es verhält sich hier wie mit dem Patience-Spiel: man spielt es zwar allein, aber nach Regeln, die jeder lernen und überprüfen kann. (11)

Analoge Regeln kann es für die Verwendung ästhetischer Begriffe aber nicht geben, wenn die Behauptung von Aldrich und Hungerland zutrifft, daß es für ihre Verwendung keine Standardbedingungen gibt. Und diese Behauptung scheint in der Tat zuzutreffen, denn wenn es möglich ist, in jedem beliebigen Fall, in dem man einen bestimmten ästhetischen Begriff anwenden kann, seine Anwendung auch zu verweigern, dann kann es offenbar auch keine paradigmatischen Fälle geben, an denen man die korrekte Verwendung dieser Begriffe lernen könnte, um sie (später) zur Beschreibung subjektiver Eindrücke zu verwenden. Daher ist man versucht zu sagen, man könne eben in diesem Fall von vornherein nur über subjektive Eindrücke sprechen. Es ist aber völlig unklar, wie so etwas überhaupt möglich sein kann.

Auf den ersten Blick mag es scheinen, daß das Sprechen über subjektive Eindrücke keine Probleme bereitet, da doch diese Eindrücke dem Sprecher unmittelbar zugänglich und gewiß sind, so daß die Rede über sie auf einer viel sichereren Grundlage möglich ist, als die Rede über die Eigenschaften, die die Dinge "wirklich" haben. Es mag sogar scheinen, daß die einzigen Aussagen, die man überhaupt mit Gewißheit äußern kann, Aussagen darüber sind, wie die Dinge uns (subjektiv) erscheinen.

Woher weiß der Sprecher aber, daß das, was ihm da erscheint, beispielsweise mit dem Wort "rot" zu bezeichnen ist - woher weiß er, daß dieses Wort zur Beschreibung seines subjektiven Eindrucks richtig ist? Man könnte denken, er habe, als er das Wort "rot" lernte, gelernt, dieses Wort mit dem entsprechenden Eindruck zu assoziieren. Diese Auskunft erklärt aber nichts, weil sie nicht erlaubt, ein Kriterium für die korrekte Verwendung des Wortes zu formulieren. Ob ich das Wort "rot" richtig verwende, kann ich nicht durch einen Vergleich mit meinem subjektiven Eindruck überprüfen - denn ich könnte auf diese Weise niemals feststellen, wenn ich mich irre. Wenn aber kein Irrtum möglich ist, dann ist auch keine korrekte Verwendung möglich, und das Wort "rot" könnte keine allgemein verständliche und lehrbare Bedeutung haben. Das einzige Kriterium für die richtige Verwendung von Wahrnehmungsbegriffen kann also nur ihre übereinstimmende Verwendung (unter Standardbedingungen) sein. (1)

Nun könnte man natürlich trotzdem sagen, daß jeder Sprecher einen Wahrnehmungsbegriff zunächst immer nur aufgrund seines subjektiven Eindrucks verwendet, und er eben nur dann sagen kann, daß der betreffende Begriff auf einen Gegenstand wirklich zutrifft, wenn er sich überzeugt hat, daß die Standardbedingungen erfüllt sind. (So etwa sieht es Hungerland.) (2) Dies ist aber nur eine neue Redeweise, deren Funktion nicht recht einzusehen ist, denn die subjektiven Eindrücke der Sprecher haben offenbar ebenso wenig etwas mit den Regeln für die Verwendung von Wahrnehmungsbegriffen zu tun, wie ein Rad zu einer Maschine gehört, "das man drehen kann, ohne daß Anderes sich mitbewegt". (3) Solange nämlich die Regel, auf der ihre Verwendung beruht, also die Übereinstimmung der Urteile, eingehalten wird, kann man - um in Wittgensteins Bild zu bleiben - an den subjektiven Eindrücken "drehen, ohne daß Anderes sich mitbewegt". Man kann über sie beliebige Hypothesen aufstellen, von denen, sofern sie mit der faktischen Verwendung vereinbar sind, keine bewiesen oder widerlegt werden kann.

"Es wäre also die Annahme möglich - obwohl nicht verifizierbar - ein Teil der Menschheit habe eine Rotempfindung, ein anderer Teil eine andere." (4)

Daß man an dem subjektiven Eindruck "drehen" kann,

zeigt, daß er zum Verständnis der Funktionsweise von Wahrnehmungsbegriffen völlig überflüssig ist - er hebt sich aus der Erklärung dieser Funktionsweise weg, ebenso wie der Käfer in der Schachtel, den Wittgenstein anführt, um die Unhaltbarkeit und Nutzlosigkeit von Spekulationen über private mentale Vorkommnisse zu demonstrieren, die keinerlei Auswirkung auf die Regeln der Sprachanwendung haben. (5) Nicht umsonst gibt Wittgenstein sich im Zusammenhang seiner Überlegungen zu den Farben folgende methodische Anweisung:

"Ich rede nie immer das private Objekt, indem ich behaupte: es ändert sich fortwährend; du merkst es aber nicht." (6) "Ich sage: Ich habe Schmerzen, während du behauptest: 'Ja'."

Wenn ein Bezug auf private mentale Entitäten (wie "subjektive Eindrücke") für die Erläuterung der Funktionsweise von normalen Wahrnehmungsbegriffen überflüssig erscheint, so scheint es sich aber bei den ästhetischen Begriffen doch etwas anders zu verhalten. Wenn diese Begriffe einerseits offenbar Wahrnehmungsbegriffe sind, wenn aber andererseits ihre (sprachlich) korrekte Verwendung nicht unbedingt zu Übereinstimmenden Urteilen führt und wenn es auch keine Standardbedingungen oder paradigmatische Fälle gibt, in denen abweichende Urteile (sprachlich) sinnlos sind, dann scheint es doch so, als könne man mit diesen Begriffen tatsächlich nur über subjektive (Wahrnehmungs-) Eindrücke sprechen. Es ist allerdings unklar, wie das möglich sein soll. Es empfiehlt sich hier eine fiktive Übertragung der tatsächlichen Situation bei den ästhetischen Begriffen auf eine analoge hypothetische Situation bei den Farbbegriffen.

"Denk dir, ich käme in ein Land, wo die Farben der Dinge, wie ich sagen würde, unaufhörlich wechselten, etwa durch eine Eigenheit der Atmosphäre. Die Einwohner sehen nie ruhige Farben. Ihr Gras sieht bald grün, bald rot, etc. aus. Könnten diese Leute ihren Kindern die Farbwörter beibringen? - Vor allem einmal könnte es sein, daß ihrer Sprache die Farbwörter fehlten. Und wenn wir dies fänden, so würden wir's vielleicht damit erklären, daß sie für gewisse Sprachspiele wenig, oder keine Verwendung hätten." (7)

Unter den genannten Umständen wäre die Verwendung der Farbbegriffe anscheinend zwar nicht logisch unmöglich, sie könnten aber nicht mehr so verwendet werden, wie wir sie verwenden. Ähnlich verhält es sich auch in folgendem Beispiel.

"We learn the word 'red' under particular circumstances. Certain objects are usually red, and keep their colors: most people agree with us in our color judgements. Suppose all this changes: I see blood, unaccountably sometimes one sometimes another color, and the people around me make different statements. But couldn't I in all this chaos retain my meaning of 'red', 'blue', etc., although I couldn't now make myself understood to anyone?" (8)

Das Problem, wie sich radikal veränderte Umstände auf die Verwendung der Farbbegriffe auswirken würden,

das Wittgenstein zufolge "schrecklich" und "von dichten Nebeln der Sprache umlagert" ist(9), muß hier glücklicherweise nicht gelöst zu werden, denn es ist ja immerhin klar, daß die Verwendung von ästhetischen Begriffen faktisch so ähnlich vor sich geht, wie es hier hypothetisch für die Farbbegriffe angenommen wird. Während aber die Verwendung der Farbbegriffe unter solchen Umständen nicht mehr dieselbe sein könnte, wie sie faktisch ist, wird die Verwendung von ästhetischen Begriffen offenbar unter solchen Umständen weder unmöglich noch sinnlos. Was für die Verwendung der Farbbegriffe radikal veränderte Umstände wären, sind offenbar die normalen Umstände für die Verwendung ästhetischer Begriffe, denn ihre Bedeutung und Verständlichkeit wird durch das Chaos der kontroversen Urteile und die Unbeständigkeit der ästhetischen Wahrnehmung überhaupt nicht tangiert.

Andererseits gibt es aber bei den ästhetischen Begriffen auch nicht die Möglichkeit, die in den beiden fiktiven Beispielen Wittgensteins für die Farbbegriffe vorausgesetzt ist, nämlich, daß man diese Begriffe zunächst einmal aufgrund der Übereinstimmung ihrer Verwendung unter normalen Umständen hat lernen können. Nun könnte man auf die Idee kommen, daß das, was gelegentlich (nämlich bei einer Abweichung von den Standardbedingungen eines Wahrnehmungsbegriffes) vorkommen kann, ebenso gut auch immer vorkommen kann. Wenn man überhaupt davon sprechen kann, daß jemand einen subjektiven Eindruck hat, darf man anscheinend auch annehmen, daß auch möglich ist, immer nur über solche subjektiven Eindrücke zu sprechen.

"It seems, if once we have admitted that it can happen under peculiar circumstances, that it may always happen."(10)

Wenn zwei Sprecher denselben Gegenstand mit unvereinbaren Prädikaten bezeichnen können und wenn beide Prädikationen (zumindest sprachlich) völlig korrekt sein können, dann ist man versucht zu sagen, daß die kontroversen Feststellungen sich gar nicht auf dasselbe Objekt beziehen, sondern daß es sich um (ganz korrekte) Feststellungen über zwei verschiedene Objekte handelt: Da sich die kontroversen Urteile aber nur auf ein einziges öffentlich zugängliches Objekt beziehen, liegt es nahe anzunehmen, daß die beiden Urteile sich auf etwas anderes beziehen müssen, was jeweils nur privat zugänglich ist und nur im "Geiste" des jeweiligen Sprechers existiert. (Auf irgendeine Entität müssen sich ihre Aussagen ja anscheinend beziehen.) So entsteht die Vorstellung es müsse so etwas wie private "Sinnesdaten", bzw. subjektive (Wahrnehmungs-) Eindrücke geben. Eine solche Vorstellung ist aber gerade beim Aspektsehen (das mit der ästhetischen Wahrnehmung ja weitreichende Ähnlichkeiten aufweist) völlig abwegig.

"Vor allem kann ich mir sehr wohl jemand denken, der zwar ein Gesicht höchst genau sieht, es z.B. genau porträtieren kann, aber seinen lächelnden Ausdruck nicht als Lächeln erkennt. Zu sagen, sein Sehen sei mangelhaft, fände ich absurd. Und zu sagen, daß sein subjektiver Gesichtsgegenstand eben nicht lächle,

obwohl er alle Farben und Formen des meinen hat, ebenso absurd." (11)

Abgesehen davon, daß die Rede von subjektiven Eindrücken, Sinnesdaten oder visuellen Impressionen "paraphrasalisch" Misslingen gebietet, von denen man sich besser befreien sollte (12), kann diese Redeweise aber eben nicht erklären, wie die Begriffe, die zur Beschreibung dieser (angeblichen) Entitäten verwendet werden, ihre Bedeutung haben können. Wenn jemand beispielsweise ein "majestätisch" regestatisch findet und erklären soll, was er damit meint, dann kann er ja nicht auf Worte an, deren Eindruck zeigen, sondern nur auf das Modell selbst, von dem der andere aber möglicherweise einen ganz anderen Eindruck hat - und so auch bei allen weiteren Beispielen, an denen diese ästhetische Qualität verdeutlicht werden soll. Es scheint, als könne nur der Sprecher selbst wissen, welchen Eindruck er mit dem Wort "majestätisch" meint, und er könne die Bedeutung dieses Wortes nur für sich selbst (mittels einer inneren, ostensiven Definition) bestimmen. Da er aber auf diese Weise kein Kriterium hatte, an dem er feststellen könnte, wenn er sich bei der Verwendung dieses Wortes irrt, ist der Sprecher in diesem Fall nicht nur außerstande, anderen zu erklären, was er mit dem Wort meint, sondern er könnte noch nicht einmal selbst verstehen, was er damit meint. (13)

Wenn man also zwar in manchen Fällen von einem subjektiven Eindruck sprechen kann, dann kann man deswegen noch lange nicht davon sprechen, daß man auch immer nur über subjektive Eindrücke sprechen kann. Was manchmal vorkommt, kann eben nicht in jedem Fall ebenso gut auch immer vorkommen -, nämlich dann nicht, wenn es sich nicht um kontingente Vorkommnisse handelt, sondern um Regeln und Ausnahmen von der Regel. Was in zehn Prozent der Fälle vorkommt, kann zwar möglicherweise auch in hundert Prozent der Fälle vorkommen, die Ausnahme kann aber nicht ebenso gut auch die Regel sein. Die Rede von einem subjektiven Eindruck ist also nicht so zu verstehen, daß sie sich auf eine besondere, nur privat zugängliche Entität bezieht, sondern eher so, daß sie sich zwar auf den allgemein zugänglichen Gegenstand bezieht, aber sozusagen mit einem gewissen Vorbehalt, der die Möglichkeit offen läßt, daß es auch einen anderen "Eindruck", d.h. eine andere Beschreibung dieses Gegenstandes geben kann, die ebenso berechtigt ist.

Wie immer man die Rede von den subjektiven Eindrücken aber auch verstehen mag, in jedem Fall muß man unterstellen, daß man die Wahrnehmungsbegriffe, die zu ihrer Bezeichnung verwendet werden, unter Standardbedingungen hat lernen können. Hungerland stellt die Behauptung, daß ästhetische Urteile subjektive Wahrnehmungseindrücke beschreiben, aber gerade deshalb auf, weil sie davon ausgeht, daß es solche Standardbedingungen nicht gibt. Ihre Theorie ist also selbstwidersprüchlich. Wenn sie sagt, daß eine Aussage darüber, welche ästhetischen Eigenschaften ein Gegenstand "wirklich" hat, nur metaphorisch sein kann, dann ist ihre eigene Ausdrucksweise, man könne nur sagen,

welches (ästhetische) Aussehen die Dinge haben, ebenso metaphorisch, denn die Rede davon, daß etwas "nur so aussieht", ist überhaupt nur sinnvoll und verständlich im Kontrast zu Aussagen darüber, "wie es wirklich ist". Wo der Kontrast zu "ist wirklich" fehlt, muß die Formel "sieht nur so aus" ihre normale Funktion verlieren, die ja gerade darin besteht, auf diesen Kontrast hinzuweisen. Ohne diesen Kontrast übernimmt "sieht A aus" also einfach dieselbe Funktion wie "ist wirklich A". (14)

Wenn Hungerland behauptet, daß ein ästhetisches Urteil beschreibt, wie ein Gegenstand (von einem bestimmten Wahrnehmungsstandpunkt) aussieht, dann ist das nur eine Redeweise, die eine Objektivität und Deskriptivität des ästhetischen Urteils vortäuscht, die es nach ihrer eigenen Theorie gar nicht haben kann. Hungerland suggeriert, daß ästhetische Begriffe ganz normale deskriptive Wahrnehmungsbegriffe sind, deren Bedeutung unstrittig ist und die von verschiedenen Sprechern lediglich deshalb auf verschiedene Dinge angewendet werden, weil diese Dinge für sie jeweils verschieden aussehen. Da es aber ohne weiteres mehrere kontroverse Urteile darüber geben kann, wie etwas aussieht, und diese Urteile allesamt gleichberechtigt und unkorrigierbar sind, und da etwas Ähnliches offenbar für ästhetische Urteile gilt, versucht Hungerland, sie nach Analogie mit den Sätzen über das Aussehen der Dinge zu erklären. Hungerland akzeptiert also sozusagen den Subjektbezug des ästhetischen Urteils, möchte aber die Bedeutung der ästhetischen Begriffe davon unberührt erhalten. Sie möchte es jedem einzelnen freigestellt lassen, wie er die Dinge sieht, zugleich unterstellt sie aber, daß die Begriffe, die zur Beschreibung des jeweils Gesehenen verwendet werden, (ähnlich wie bei der Beschreibung von Aspekten) allgemein verständlich sind.

Diese Konzeption ist aber nicht haltbar, denn die Prämisse, unter der Aussagen über das Aussehen von Dingen erst möglich werden, nämlich daß man die Wahrnehmungsbegriffe, die darin verwendet werden, anhand ihrer übereinstimmenden Verwendung (unter Standardbedingungen) gelernt hat, ist für die ästhetischen Begriffe nicht erfüllt. Wenn es aber solche Standardbedingungen für ästhetische Begriffe nicht gibt, in denen ein abweichendes Urteil nur noch den Verstoß gegen unsere sprachlichen Konventionen demonstrieren kann, dann kann es sich bei den ästhetischen Begriffen anscheinend überhaupt nicht um Wahrnehmungsbegriffe handeln.

Nach den bisherigen Überlegungen ergibt sich ein Dilemma: Zunächst einmal muß man anscheinend davon ausgehen, daß ästhetische Begriffe nur aufgrund unmittelbarer Wahrnehmung verwendet werden können. Wenn man über ästhetische Begriffe als Wahrnehmungsbegriffe auftritt und versucht, ihre Verwendung genauso zu beschreiben wie die Verwendung der Farbbegriffe – die ja als paradigmatische Wahrnehmungsbegriffe gelten können –, dann kann man die Weise, wie ästhetische Begriffe faktisch verwendet werden, nicht mehr einleuchtend darstellen. Es gibt hier offenbar nur zwei Möglichkeiten. Die ("objektivistische") Variante, die Sibley vertritt, muß unterstellen, daß es Standardbedingungen für die korrekte Verwendung von ästhetischen Begriffen gibt, ohne aber Kriterien für solche Bedingungen angeben zu können. Die ("subjektivistische") Variante, die Aldrich und Hungerland vertreten, geht davon aus, daß es keine solchen Standardbedingungen gibt, und daß man nur über seine jeweiligen subjektiven Wahrnehmungseindrücke sprechen kann, ohne aber erklären zu können, wie man die dazu erforderlichen Begriffe überhaupt lernen kann. Beide Varianten zwingen außerdem zu der These, daß die faktische Verwendung ästhetischer Begriffe ihrer "eigentlichen" logischen Tiefenstruktur widerspricht.

Einerseits ist eine Erklärung der Verwendungsweise von ästhetischen Begriffen nach dem Muster von normalen Wahrnehmungsbegriffen also unbefriedigend bzw. unmöglich, andererseits kann man aber anscheinend die Prämisse, aus der sich diese unzureichenden Erklärungsweisen ergeben, nicht fallenlassen, daß nämlich ästhetische Begriffe nur aufgrund unmittelbarer Wahrnehmung verwendet werden können. Offenkundig unterscheidet sich die Verwendung ästhetischer Begriffe von der Verwendung normaler Wahrnehmungsbegriffe aber so stark, daß man zumindest die Prämisse fallenlassen muß, daß es sich um reine Wahrnehmungsbegriffe handelt. Der einzige Ausweg, der noch bleibt, scheint sich also dadurch zu öffnen, daß man sagt, die unmittelbare Wahrnehmung sei für die Verwendung ästhetischer Begriffe zwar notwendig, aber nicht hinreichend. Es muß also zu der unmittelbaren Wahrnehmung noch etwas hinzukommen.

Um zu klären, was es sein könnte, was bei der Verwendung von ästhetischen Begriffen zu der unmittelbaren Wahrnehmung noch hinzukommt, empfiehlt es sich, einen kurzen Blick auf ein Beispiel zu werfen, das Hungerland erwähnt.

"I have just spent almost half a year in a country where often the trim and fence of each cottage in a row is painted a different bright color. Combinations of brilliant green, pink, lilac, red, blue, and yellow are favored. At first, I found the aesthetic effect garish. By a process which is neither entirely mysterious nor entirely understandable to me, I came to see the color effect as gay, even as expressive of the kind of gaiety that Yeats explores in one of his late poems." (1)

Wenn man nun erklären sollte, was mit "garish" gemeint ist, dann genügt es offenbar nicht, auf die unmittelbar wahrnehmbaren Farbkombinationen der Zäune zu zeigen, denn ein anderer könnte dieselben Farbzusammenstellungen ja auch "gay" finden. Man muß sich hier aber auch nicht auf eine rein ostensive Definition beschränken, denn man kann ja durchaus verbale Erläuterungen geben und beispielsweise auf die starken Kontraste der Farben hinweisen, denn deren Vorhandensein ist anscheinend eine Bedingung dafür, den Begriff verwenden zu können. Mit Bezug auf solche Bedingungen kann man auch feststellen, ob jemand das Wort "garish" richtig verwendet.

"Suppose, for example, that a beginner in English has as his native language one in which the word for "delicate" is phonetically like the word for "garish" and vice versa, and that he consequently often mistakes the one English word for the other. If we talked to him about color combinations we would soon find out that he was employing the English words 'incorrectly', that he 'didn't know their meaning'." (2)

Die Verwechslung der beiden Worte wäre in diesem Beispiel also deshalb festzustellen, weil sie sich in ihrem deskriptiven Gehalt unterscheiden. (Starke Farbkontraste kann man eben nicht zart nennen.) Wenn der Ausländer aber "garish" mit "gay" verwechselt hätte, dann hätte man dies vermutlich nicht auf dieselbe Weise feststellen können, denn diese beiden Worte stimmen in ihrem deskriptiven Gehalt offenbar weitgehend überein. Wenn von zwei Personen eine den Auftrag erhielte, aus einer Reihe von Farbkombinationen diejenigen herauszusuchen, auf die der Begriff "gay" paßt, und die andere den Auftrag erhielte, diejenigen herauszusuchen, auf die der Begriff "garish" paßt, dann wäre es möglich, daß beide exakt dieselben Exemplare aussortieren. Trotz möglicher extensionaler Kongruenz bedeuten diese Begriffe aber nicht dasselbe und beide Sprecher meinen, sofern sie diese Begriffe gelernt haben, mit diesen Begriffen auch nicht dasselbe. Sie können nicht als Synonyme gebraucht werden. Da beide aber außerdem zur Begründung ihrer jeweiligen Klassifikationen auf dieselben unmittelbar wahrnehmbaren (nicht-ästhetischen) Eigenschaften verweisen könnten, scheint der einzige Bedeutungsunterschied in irgendeiner Relation der Sprecher zu den von ihnen klassifizierten Dingen liegen zu können.

Die naheliegenste Möglichkeit, diese Relation zu erklären, besteht in der Annahme, daß beide mit den jeweils unterschiedlichen Prädikaten eine unterschiedliche Stellungnahme zum Ausdruck bringen. Allein an diesen (positiven bzw. negativen) Stellungnahmen, die sich ja auch daran ablesen lassen, was die Sprecher sonst noch über die von ihnen klassifizierten Gegenstände sagen, und wie sie sich ihnen gegenüber verhalten, scheint es sich erweisen zu können, ob sie die betreffenden Begriffe korrekt verwendet haben. Und allein daran läßt sich auch feststellen, ob jemand ein Urteil, in dem einer dieser Begriffe vorkommt, aufrichtig-

Ästhetische Begriffe bezeichnen demnach in der Regel nicht nur eine bestimmte unmittelbar wahrnehmbare Qualität der Dinge, sondern bringen zusätzlich eine positive oder negative Bewertung dieser Qualität zum Ausdruck. Daher beruht die korrekte Verwendung ästhetischer Begriffe auch nicht einfach darauf, daß (unter Standardbedingungen) bestimmte wahrnehmbare Phänomene beleuchtete klassifiziert werden. Und da sich in der Verwendung ästhetischer Begriffe anscheinend stets auch Stellungnahmen des Sprechers zu den jeweiligen wahrnehmbaren Phänomenen äußern, auf die sie angewendet werden, kann es für ihre korrekte Verwendung auch Kriterien im "Benehmen" des Sprechers geben.

Um zu klären, wie Begriffe gebraucht werden, die neben ihrem deskriptiven Gehalt auch eine wertende Stellungnahme implizieren, kann man von einer Passage aus Freges nachgelassenen Schriften ausgehen, in der bereits einige zentrale Thesen der späteren analytischen Philosophie zu diesem Thema in nuce vorweggenommen sind.

"Vergleichen wir die Sätze 'Dieser Hund hat die ganze Nacht geheult' und 'Dieser Köter hat die ganze Nacht geheult', so finden wir, daß der Gedanke derselbe ist. Wir erfahren durch den ersten Satz nichts mehr und nichts weniger als durch den zweiten. Aber, während das Wort 'Hund' sich zu Lust und Unlust gleichgültig verhält, hat das Wort 'Köter' entschieden mehr Verwandtschaft zur Unlust und gibt damit einen Wink, sich den Hund etwas ruppig vorzustellen. Wenn nun diesem damit auch ein großes Unrecht geschieht, kann man doch nicht sagen, daß deswegen der zweite Satz falsch sei. Wer ihn ausspricht, äußert damit allerdings eine gewisse Geringschätzung; aber diese gehört nicht zum ausgedrückten Gedanken. Das, wodurch sich der zweite Satz vom ersten unterscheidet, hat den Wert einer Interjektion. Man könnte denken, daß man doch durch den zweiten Satz mehr erführe, als durch den ersten, nämlich, daß der Sprechende eine geringe Meinung von dem Hund habe. In diesem Fall wäre in dem Wort 'Köter' ein ganzer Gedanke enthalten." (3)

Die beiden Wörter, um die es hier geht, unterscheiden sich dadurch, daß das eine keine besondere Einstellung ausdrückt, das andere aber eine eindeutige negative Einstellung. Frege erwägt in seiner Darstellung ihrer Differenz unter anderem die Möglichkeit, daß das eine Wort einen "Wink" gibt, sich den Gegenstand, auf den es zutrifft, in einer bestimmten Weise "vorzustellen", bzw. (wie er an anderer Stelle sagt) sich eine Vorstellung "hinzuzuschaffen". Durch derartige Vorstellungen wird zwar der - wahrheitsfähige - "Gedanke" des Satzes nicht beeinflusst, er erhält aber eine zusätzliche "Beleuchtung" oder "Färbung". (4) Diese Erklärung ist aber nicht sonderlich einleuchtend, da die "Vorstellungen", von denen Frege spricht, in keinen Zusammenhang mit den Verwendungsregeln für die betreffenden Wörter gebracht werden können.

Auch die Verwendung der Begriffe "gay" und "garish", die sich (ebenso wie Freges Beispiele "Hund" und "Köter") auf Objekte beziehen, die deskriptiv weitgehend identisch charakterisiert werden können, scheint kaum davon abhängig zu sein, welche "Vorstellungen" an die so bezeichneten Objekte geknüpft werden können. Die Regel ihrer Verwendung scheint vielmehr in erster Linie davon abzuhängen, welche Einstellung der Sprecher durch ihre Verwendung zum Ausdruck bringen will. (5) Frege bringt diese Einstellung des Sprechers mit dem Gefühl der Lust bzw. Unlust in Zusammenhang und diese Konzeption, daß es sich bei der in bestimmten Wörtern und Sätzen geäußerten Stellungnahme eines Sprechers zu bestimmten Dingen stets um die Äußerung seiner Gefühle handelt, hat sich bis heute bei prominenten Philosophen gehalten. So möchte etwa Quine Begriffe, mit denen positive (oder negative) Stellungnahmen (zu ästhetischen und moralischen Sachverhalten ebenso wie zum Geschmack von Speisen) ausgesprochen werden, ähnlich wie Empfindungsbegriffe verstehen und die Bedingung ihrer Verwendung an das Gefühl der Annehmlichkeit (bzw. Unannehmlichkeit) knüpfen. (6) Eine derartige Konzeption wäre für ästhetische Begriffe vielleicht insofern plausibel, als man damit erklären könnte, warum zu ihrer Verwendung die unmittelbare Wahrnehmung erforderlich ist. Man könnte nämlich nun behaupten, daß die Gefühle, die sich in ästhetischen Urteilen äußern, durch die Betrachtung des betreffenden Gegenstandes (kausal) verursacht werden und daß daher diese Betrachtung auch nicht durch eine bloße Beschreibung ersetzt werden kann. (Vor der bloßen Beschreibung eines gewalttätigen Menschen braucht man keine Angst zu haben.)

Falls bei ästhetischen Stellungnahmen überhaupt Empfindungen im Spiel sind, so sind sie jedenfalls in der Regel nicht körperlich lokalisierbar. Man darf bestimmte Farbkombinationen aber nicht nur deshalb als grell und schreiend bezeichnen, weil man Brechreiz oder eine Gänsehaut bekommt. Die "Gefühle", um die es hier geht, sind anscheinend auch nicht einfach kausal verursacht, sondern (jedenfalls zum Teil) bewußt zu beeinflussen. Sie sind eher "propositionaler" Art, sie sind abhängig von einem Bewußtsein über die Dinge, durch die sie ausgelöst werden, und sie ändern sich mit einer Änderung dieses Bewußtseins. Die Empfindungen, die man angesichts bestimmter ästhetischer Phänomene hat, können auch nicht von diesen Phänomenen abgetrennt werden, so daß dieselben Empfindungen ebenso gut auch von etwas anderem ausgelöst werden könnten.

"There is a tendency to talk about the 'effect of a work of art' - feelings, images, etc. Then it is natural to ask: 'Why do you hear this minuet?', and there is a tendency to answer: 'To get this and that effect'. And doesn't the minuet itself matter? - hearing this: would another have done as well?" (7)

Es spricht also einiges dafür, daß die Stellungnahme, die sich in einem ästhetischen Urteil ausdrücken kann, nicht einfach auf einem kausal verursachten Gefühl beruht, sondern daß es sich eher um eine bewußt veränderbare und möglicherweise auch begründbare Ein-

stellung handelt.(8) Wichtiger als die Frage, worauf die in einem ästhetischen Urteil ausgesprochene wertende Stellungnahme beruht, ist jedoch die Frage, welchen logischen Status eine solche Stellungnahme hat.

Frege erwähnt in der oben zitierten Passage zwei Möglichkeiten, wie man verstehen kann, daß durch die Verwendung bestimmter Wörter eine Stellungnahme des Sprechers ausgedrückt wird. Einerseits kann man sagen, diese Stellungnahme werde zwar unschwellig, aber trotzdem assertorisch, als "ein ganzer Gedanke" ausgesprochen. Andererseits kann man auch die Meinung vertreten, sie werde lediglich expressiv - wie eine "Interjektion" - geäußert.

Wenn man sich für die erste Möglichkeit entscheidet, dann müßte man einen Satz, in dem ein wertender Begriff verwendet wird, als falsch ansehen, wenn sich herausstellt, daß der Sprecher die Einstellung, die in dem Satz geäußert wird, faktisch gar nicht hat. Ob der Satz in diesem Fall tatsächlich als falsch zurückgezogen wird, kann man allerdings nicht aufgrund logischer Überlegungen feststellen, sondern nur aufgrund der Beobachtung des "allgemeinen Gebrauchs" der betreffenden Begriffe.(1)

Um diesbezügliche Beobachtungen für den Gebrauch ästhetischer Begriffe anzustellen, empfiehlt es sich, solche Begriffe zu betrachten, bei denen die positive bzw. negative Stellungnahme im Vordergrund steht und der deskriptive Gehalt (mehr oder weniger) vernachlässigt werden kann, wie etwa bei "schön" und "häßlich". Der "allgemeine Gebrauch" scheint in diesen Fällen eher die Auffassung nahelegen, daß ein Satz wie der folgende (häufig als Standardbeispiel gebrauchte) Satz, daß die Rose schön sei(2), nicht einfach durch den Nachweis falsifiziert werden kann, daß derjenige, der diesen Satz sagt, gar keine positive Einstellung gegenüber der betreffenden Pflanze hat. Daß dem Sprecher etwas gefällt, ist nicht das, was der Satz "Das ist schön" sagt, es ist bestenfalls der Anlaß, ihn zu äußern.(3) Der Satz kann durch den Hinweis auf das Befallen des Sprechers auch nicht gerechtfertigt werden. Und außerdem kann der Satz "Es gefällt mir" ja auch *salva veritate* in die nicht-indexikalische Form "Es gefällt N.N. zum Zeitpunkt t" übersetzt werden und daß dieser Satz nicht dieselbe Bedeutung hat, wie der Satz, daß etwa schön sei, ist offensichtlich. Er kann noch nicht einmal als Kriterium oder guter Grund dafür angeführt werden.

Daß der Sprecher eine bestimmte Einstellung hat, scheint hier eine ähnliche Rolle zu spielen wie der Umstand, daß der Sprecher glaubt, was er behauptet. Es ist zwar logisch nicht zwingend, daß man glaubt, was man behauptet, es ist aber immerhin ein pragmatisches Paradox, einen Satz zu behaupten und zugleich zuzugeben, daß man ihn nicht glaubt. Analog kann man auch nicht ohne weiteres sagen, daß man die Tänzerin anmutig findet, sich aber vor ihr eckelt. Wenn man ernsthaft etwas als anmutig bezeichnet, dann ist man sozusagen auf eine positive Einstellung verpflichtet, andernfalls

darf man diese Bezeichnung eben in der Regel nicht verwenden, obwohl es auch hier Ausnahmen geben kann, etwa bei Fällen von ästhetischer akrasia. Wenn eine bestimmte Einstellung des Sprechers daraus abzuleiten ist, daß er – aufrichtigerweise – ein bestimmtes ästhetisches Prädikat verwendet, so ist aber – umgekehrt – nicht daraus, daß der Sprecher diese Einstellung hat, abzuleiten, daß die Verwendung des entsprechenden Prädikates gerechtfertigt ist. Ästhetische Urteile überprüft man offenbar – ebenso wie assertorische Sätze – unabhängig von den mentalen Dispositionen derer, die sie aussprechen.

Wenn aber die Feststellung des faktischen Bewusstseinszustandes, den der Sprecher hat (sein "Gefühl" oder seine "Einstellung") nicht dazu dienen kann, sein ästhetisches Urteil zu verifizieren oder zu falsifizieren, dann kann man für ein solches Urteil offenbar überhaupt keine Wahrheitsbedingungen angeben. Ein ästhetisches Urteil macht weder eine wahre oder falsche Aussage über die unmittelbar wahrnehmbaren Eigenschaften von Gegenständen, noch handelt es sich um einen Satz, der etwas über die Relation eines Gegenstandes zu einer bestimmten Person sagt. Daher liegt der Gedanke nahe, daß ästhetische Urteile Sätze sein müssen, die überhaupt keinen wahrheitsfähigen Gehalt haben. So gesehen werden sie mit anderen nicht-kognitiven Äußerungen vergleichbar, die ebenfalls keine wahren oder falschen Behauptungen enthalten, wie z.B. Ausrufe, Fragen, Befehle etc. Auf eine solche Analogie deutet auch die von Frege favorisierte Erklärung, daß die Stellungnahme, die sich im Gebrauch eines wertenden Begriffs ausdrückt, nur den "Wert einer Interjektion" habe.

Alfred Jules Ayer hat das ästhetische Urteil in diesem Sinne, den er selbst als "radikal subjektivistisch" (4) bezeichnet, interpretiert. (4) (Er führt seine Theorie zwar in erster Linie für moralische Urteile aus, sagt aber ausdrücklich, daß sie "mutatis mutandis auch auf den Fall ästhetischer Aussagen zutrifft".) (5) Ästhetische Urteile sind in seinen Augen keine verifizierbaren Aussagen.

"They are pure expressions of feeling and as such do not come under the category of truth and falsehood. They are unverifiable for the same reason as a cry of pain or a word of command is unverifiable – because they do not express genuine propositions." (6)

Ein ästhetisches Urteil enthält noch nicht einmal die (verifizierbare) Aussage, daß der Sprecher eine bestimmte Empfindung hat. ("I am not making any factual statement, not even a statement about my own state of mind.") (7) Der Sprecher kann seine Empfindungen Ayer zufolge also in ästhetischen Urteilen nur expressiv ausdrücken, so wie man das auch mit schwärmerischen Gesten und verzückten Augenaufschlägen tun kann.

Wenn man den Aufzeichnungen seiner Studenten glauben darf, vertrat auch Wittgenstein eine Auffassung, die in einer bestimmten Hinsicht ähnlich ist. Er weist nämlich

darauf hin, daß man bestimmte ästhetische Begriffe zunächst wie Interjektionen lernt.

"If you ask yourself how a child learns 'beautiful', 'fine', etc., you find it learns them roughly as interjections. ... One thing that is immensely important in teaching is exaggerated gestures and facial expressions. The word is taught as a substitute for a facial expression or a gesture." (8)

Im Gegensatz zu Ayer, der glaubt, diese primäre und primitive Verwendung ästhetischer Begriffe sei generell ihre einzig mögliche Verwendungsweise, betont Wittgenstein aber, daß Worte, die als Gefühlsausdruck verwendet werden, in ernsthaften Gesprächen über Kunst "kaum eine Rolle spielen" und (im Sinne von Ausrufen) nur von solchen Leuten gebraucht werden, "die sich nicht richtig ausdrücken können". (9)

Die These, daß ein ästhetisches Urteil die Empfindungen des Sprechers expressiv zum Ausdruck bringt, hat gegenüber der These, daß die Existenz solcher Empfindungen assertorisch behauptet wird, den Vorteil, daß sie verständlich machen kann, daß das ästhetische Urteil ein Werturteil ist, denn eine expressive Gefühlsäußerung in der 1. Person Präsens kann offenbar eher ein Werturteil sein, als ein assertorischer Satz über die faktischen Empfindungen des Sprechers, der überhaupt kein Werturteil sein kann. (10) Ansonsten unterscheidet sich Ayers Konzeption aber nur unwesentlich von der Auffassung, in einem ästhetischen Urteil werde behauptet, daß der Sprecher eine bestimmte Empfindung habe, denn auch die expressive Empfindungsäußerung, auf die er das ästhetische Urteil reduzieren möchte, ist ja aus der Perspektive der dritten Person in einen assertorischen Satz über das faktische Vorkommen einer bestimmten Empfindung bei der Person N.N. übersetzbar. Die Bedeutung ästhetischer Urteile läßt sich aber - zumindest für den Hörer - nicht darauf reduzieren, daß faktisch (zu bestimmten Zeitpunkten) gewisse Gefühle oder Einstellungen bei bestimmten individuierbaren Personen zu beobachten sind.

Zu demselben Ergebnis kommt man auch, wenn man sich überlegt, wie es möglich ist, daß man sich über kontroverse ästhetische Urteile streitet. Daß ein solcher Streit faktisch vorkommt, ist ein offenkundiges Faktum, und eine Darstellung der Verwendung ästhetischer Begriffe kann dementsprechend nur dann plausibel sein, wenn sie erklären kann, wie dieser Streit möglich und sinnvoll ist. Eine Darstellung, die diesen Streit von vornherein als "illusorisch" ansehen muß, kann nicht sonderlich überzeugen, da sie dazu zwingt, das, was faktisch täglich vorkommt, als Ausdruck einer ungeheuerlichen und unerklärlichen Verwirrung anzusehen. Eine angemessene Darstellung ästhetischer Urteile muß also unterstellen, daß der Streit um solche Urteile nicht einfach nur auf einer Illusion beruht, sondern daß die kontroversen Urteile, die hier aufeinander treffen, wirklich kontrovers sind.

Wenn ästhetische Urteile aber nur die Äußerung von

faktisch vorkommenden Empfindungen bestimmter Personen wären, dann könnte ein Streit über sie nicht wirklich kontrovers sein. Eine Kontroverse entsteht ja erst dann, wenn bei dem einen diese, bei dem anderen eine andere Empfindung vorliegt. Darüber, ob diese Empfindungen faktisch vorhanden sind oder nicht, geht der Streit aber nicht - im Gegenteil, er beginnt ja erst deshalb, weil dies unstrittig ist. Auch der Vorwurf der Unbefähigkeit, der ja geeignet ist, eine Empfindungsausprägung zu widerlegen, spielt in einem Streit über ästhetische Urteile überhaupt keine Rolle. Der Streit geht also offenkundig nicht darum, welche Empfindungen oder Einstellungen bei den Sprechern faktisch vorhanden sind, sondern darum, welche Empfindung oder Einstellung angemessen ist.

Eine ästhetische Kontroverse ist also nicht als ein Streit um Fakten zu verstehen, da er weder durch die Feststellung gelöst werden kann, welche (deskriptiven) Eigenschaften die betreffenden Gegenstände haben, noch durch die Feststellung, welche psychischen Einstellungen ihnen gegenüber bei bestimmten Personen vorliegen. Es handelt sich aber auch nicht nur um einen Streit um Worte, denn die Kontrahenten können ja nur dann kontroverse Urteile fällen, wenn sie den strittigen Begriff mit derselben Bedeutung verwenden, denn wenn sie ihn mit verschiedener Bedeutung verwenden, dann widersprechen sie sich nicht. Der eine meint zwar mit "harmonisch" jene Klasse von Dingen, der andere eine andere Klasse. Daher könnte man denken, daß sie das Wort wie ein Homonym mit zwei verschiedenen Bedeutungen verwenden. Und so gesehen ist es ja auch kein Widerspruch, wenn der eine einen Gegenstand als harmonisch bezeichnet, der andere dies aber abstreitet. Er ist einfach harmonisch-1, aber nicht harmonisch-2. (Aufgrund dieser Deutung wollten Ogden und Richards ästhetische Streitigkeiten als bloß verbale Mißverständnisse beheben.)(11) Der Streit über ästhetische Urteile läßt sich aber zumindest nicht immer auf diese Weise schlichten, weil nämlich nichts dagegen spricht, daß beide Parteien darauf beharren, daß ihre Verwendung des Wortes die richtige ist. Da aber die Auseinandersetzung darüber, welches die richtige Verwendung des Wortes ist, darauf beruht, daß das Wort "harmonisch" für beide eine positive Wertung beinhaltet, geht der Streit eben darum, ob der betreffende Gegenstand zu den Dingen gehört, denen gegenüber eine positive Einstellung angemessen ist.

Man kann natürlich die Auffassung, der Streit gehe nur um Worte, oder auch die Auffassung, das ästhetische Urteil könne immer nur die Äußerung subjektiver Empfindungen sein, deshalb vertreten, weil man damit eine (verkappte) Empfehlung geben will, sich auf den Streit erst gar nicht einzulassen. Aber dies wäre eine (defaitistische) inhaltliche Überzeugung, keine deskriptive Feststellung über die Verwendung ästhetischer Begriffe. Und denselben Einwand könnte man auch vorbringen, wenn behauptet würde, die These, daß ästhetische Urteile nur die Gefühle der Sprecher zum Ausdruck bringen, sei deshalb nicht haltbar, weil sie zu einer subjektivis-

tischen Haltung führt. Auch dies ist ja keine Feststellung über den faktischen Gebrauch ästhetischer Begriffe, sondern eine inhaltliche Überzeugung, die als solche eigens begründet werden müßte. Hier kann es aber zunächst nur um das Verständnis der faktischen Verwendung ästhetischer Urteile gehen. Und im Hinblick darauf kann man feststellen, daß sie eben nicht - zumindest nicht immer - so verwendet werden, daß sie mit Äußerungen über die eigenen Bewußtseinszustände austauschbar wären. Und sie werden eben faktisch auch nicht so verwendet, daß man sich einfach durch Bedeutungsfestlegungen in jedem Streit einigen könnte.

Wittgenstein weist immer wieder darauf hin, daß man ästhetische Urteile nur verstehen kann, wenn man sie im Zusammenhang mit den Handlungen und Verhaltensweisen sieht, in denen sie vorkommen. Er erläutert dies an den Äußerungen der Herrenoberbelleidung, denen er in seinen Gesprächen über ästhetische Fragen den ihnen gebührenden Platz einräumt.

"What does a person who knows a good suit say when trying on a suit of the 'rational'? 'That's the right length', 'That's too short', 'That's too narrow'. Word of approval play no role, although he will look pleased when the coat suits him. Instead of 'That's too short' I might say 'Look!' or instead of 'Right' I might say 'Leave it as it is'. A good cutter may not use any words at all, but just make a chalk mark and later alter it. How do I show my approval of a suit? Chiefly by wearing it often, liking it when it is seen, etc." (!)

Ästhetische Beurteilungen kann man also nicht verstehen, wenn man nur den Umstand berücksichtigt, daß bestimmte Sätze gesagt werden. Und für das Verständnis der Verwendung von ästhetischen Begriffen kommt es auch nicht so sehr darauf an zu verstehen, wie sie in solchen Sätzen verwendet werden. Viel wichtiger scheint der Handlungskontext zu sein, in dem sie vorkommen.

"In order to get clear about aesthetic words you have to describe ways of living. We think we have to talk about aesthetic judgements like 'This is beautiful', but we find that if we have to talk about aesthetic judgements we don't find these words at all, but a word used something like a gesture, accompanying a complicated activity. (2)

Angeichts der Wichtigkeit des Handlungszusammenhangs, in dem ästhetische Urteile stehen, könnte man annehmen, daß man ihre Verwendung am besten verstehen kann, wenn man die pragmatischen Zwecke betrachtet, die mit ihrer Äußerung verfolgt werden, und entsprechend kann man annehmen, daß der zentrale Zweck ihrer Äußerung darin besteht, einen Einfluß auf die Einstellung des Hörers zu nehmen (3) oder ihn zu bestimmten Handlungen zu veranlassen. (4) Ästhetische Urteile sind nach dieser Auffassung verkleidete Imperative.

Die pragmatische Funktion der Äußerung ästhetischer Urteile besteht zwar in der Tat häufig darin, den Hörer in der genannten Weise zu beeinflussen, man kann aber die Verwendung ästhetischer Begriffe nicht allein von dieser Funktion her verstehen, denn diese Funktion geht ja offenkundig in bestimmten sprachlichen Kontexten (z.B. in Konditionalsätzen, Zitaten, Fragen etc.) verloren, ohne daß die betreffenden Begriffe dadurch auch ihre Bedeutung einbüßen. Man kann auf diese Weise auch nicht erklären, warum ein solches Urteil auch dann geäußert werden kann, wenn man weiß, daß der Hörer die empfohlene Einstellung bereits hat, oder wenn man gar

keinen Wert darauf legt, daß er sich den betreffenden Dingen gegenüber in gewisser Weise verhält. Beides wäre sinnlos, wenn es sich um Imperative handelte. Und schließlich kann auch dann, wenn man beispielsweise mit dem Urteil, daß etwas schön sei, die erforderlichen Einstellungen oder Handlungen beim Hörer tatsächlich bewirkt hat, immer noch fragen, ob es denn auch "wirklich schon" ist. Bei dieser Frage geht es offenbar nicht um faktische Sachverhalte, von denen die Erfüllung oder Nichterfüllung eines Imperativs abhängig ist, sondern darum, ob das, was faktisch (als Resultat eines befolgten Befehls) vorhanden ist, auch gerechtfertigt ist. Der Versuch, ästhetische Urteile im Hinblick auf die "Sprechakte" zu beschreiben, die mit ihnen vorgenommen werden können, oder im Hinblick auf die pragmatischen Zwecke, die damit verbunden sein können, führt also nicht viel weiter.

Die Klärung der Frage, welche pragmatischen Zwecke mit der Äußerung eines ästhetischen Urteils verbunden sind, scheint sekundär gegenüber der Frage, welches die Spielregeln sind, nach denen diese Urteile verwendet werden. Diese Regeln können aber unabhängig von den pragmatischen Absichten der Mitspieler beschrieben werden. Der Ausgangszug dieses Spieles ist offenkundig die Äußerung eines ästhetischen Urteils in seiner subjektunabhängigen Formulierung ("X ist A"), denn nur mit dieser Formulierung läßt sich der intersubjektive Geltungsanspruch verbinden, der offenbar unerlässlich ist, damit das Spiel überhaupt in Gang kommen kann. Wenn jeder von vornherein nur über seine subjektiven Sichtweisen, Einstellungen oder Gefühle sprechen würde, könnte sich die Auseinandersetzung über die Berechtigung des ästhetischen Urteils, so wie sie faktisch vorkommt, gar nicht ergeben und das ganze Spiel wäre schon mit dem ersten Zug beendet.

Faktisch ist es aber in der Regel so, daß sich die Kontrahenten in einer solchen Auseinandersetzung nicht von vornherein auf Sätze zurückziehen, die lediglich eine Relation des jeweiligen Sprechers zu dem beurteilten Objekt behaupten (oder expressiv äußern). Daß ästhetische Urteile nicht-indexikalisch formuliert werden, hat also offenbar einen guten Grund. Wenn man sagt, "eigentlich" sei die subjektunabhängige Formulierung irreführend, dann beschreibt man nicht mehr den tatsächlichen Gebrauch, sondern projiziert eine inhaltliche Überzeugung über die Möglichkeit ästhetischer Begründungen in diesen Gebrauch hinein. Selbst wenn man zu Recht davon überzeugt sein kann, daß man sich letztlich doch nur auf einen subjektiven Satz zurückziehen kann, so kann man das aber nicht so ausdrücken, daß der Satz in seiner objektiven Form schon von vornherein nichts anderes bedeutet als der subjektive Satz. Es ist keine sprachliche Verblendung, die dazu veranlaßt, ihn zu äußern, sondern es liegt ein guter Sinn darin - auch wenn man den intersubjektiven Anspruch, der mit der nicht-indexikalischen Formulierung verbunden ist, letztlich vielleicht doch nicht aufrechterhalten kann.

Der Anspruch des ästhetischen Urteils auf intersub-

jektive Gültigkeit ist zunächst einmal ein sprachliches Faktum, das unabhängig davon konstatiert werden muß, ob man diesen Anspruch für begründbar hält. Dies hat schon Kant festgestellt.

"In Ansehung des Angenehmen bescheidet sich ein jeder: daß sein Urteil, welches er auf ein Privatgefühl gründet, und wodurch er von einem Gegenstande sagt, daß es ihm gefalle, sich auch bloß auf seine Person einschränke. ... Mit dem Schönen ist es ganz anders bewandt. Es wäre (gerade umgekehrt) lächerlich, wenn jemand, der sich auf seinen Geschmack als ein lebendiges Sinnurtheil zu rechtfertigen gedächte: dieser Gegenstand ... ist für mich schön. Denn er muß es nicht schon nennen, wenn es bloß ihm gefällt." (5)

Der Anspruch auf intersubjektive Gültigkeit ist zwar nicht unbedingt daran geknüpft, daß das Wort "schön" verwendet wird, es ist aber einfach eine empirisch konstatierbare Tatsache, daß ästhetische Urteile häufig so formuliert werden, daß ein solcher Anspruch mit ihnen verbunden ist. Ob dieser Anspruch begründet werden kann, ist eine zweite Frage, die auf einer anderen logischen Ebene liegt. (Kant selbst glaubt ja, daß dieser Anspruch "nicht apodiktisch" ist und daß man die "Beistimmung" anderer zu einem solchen Urteil nicht zwingend "postulieren", sondern nur "ansinnen" kann.) (6) Es wäre also unsinnig zu sagen, der Anspruch sei "gar kein Anspruch", weil er nicht begründet werden könne. (Auch ein Befehl, der nicht befolgt werden kann, ist ein Befehl.)

Die Behauptung des ästhetischen Urteils in seiner subjektunabhängigen Formulierung ist allerdings nur der Ausgangspunkt und das "Spiel", das damit eröffnet wird, geht anschließend damit weiter, daß der damit erhobene Anspruch auf seine Richtigkeit überprüft wird. Der Sinn dieser Unternehmung liegt offenbar darin, daß die Kontrahenten genötigt sind, ihre jeweiligen, zunächst nur faktisch konstatierbaren Einstellungen zu legitimieren. Und wenn auch am Ende keine dieser Einstellung zwingend als richtig zu erweisen ist, so ist doch der Prozess der Überprüfung nicht nutzlos. Er ist vielmehr das eigentlich Interessante. Man wird genötigt, seine eigenen Einstellungen in Frage zu stellen und die Einstellungen des anderen in Betracht zu ziehen. Der Sinn des Ganzen liegt also in der Möglichkeit der Reflexion und Selbstreflexion der jeweiligen Sichtweisen und der damit aufs engste verbundenen Einstellungen. Es geht darum, sich Klarheit darüber zu verschaffen, wie man die Dinge sieht, wie man sie sehen will, und wie man sie sehen sollte. Es ist dies sozusagen die perzeptuelle Variante der "praktischen Frage" und ihre Beantwortung führt zu einem "reflektierten Selbstverhältnis" mit Bezug auf die Weise, wie die Welt wahrgenommen wird. Nicht zufällig behandelt Wittgenstein ästhetische Fragen im Zusammenhang mit Problemen der Psychoanalyse und betont, daß es in beiden Fällen darum geht, bestimmte Sichtweisen plausibel zu machen, die aber nicht zwingend bewiesen werden können, sondern sich erst dann als zutreffend erweisen, wenn sie "akzeptiert" werden. (7)

Wenn Frege und Quine behaupten, man könne in einem ästhetischen Urteil nur von subjektivem Gefallen sprechen und wenn Ayer sagt, man könne sich damit nur quasi-expressiv äußern, dann beschreiben sie nicht, wie ästhetische Urteile wirklich verwendet werden, sondern empfehlen, schon von Beginn an keinen objektiven Anspruch zu stellen, weil er ohnehin nicht aufrechterhalten werden kann. Diese Empfehlung ist vielleicht aus der Sicht der Epistemologie sinnvoll, nicht aber aus der Sicht dessen, der sich inhaltlich für ästhetische Fragen interessiert. Bei ästhetischen Debatten kommt es eben - anders als bei epistemologischen Fragen - nicht so sehr auf das Endresultat an, sondern mehr auf den Prozess der Auseinandersetzung. Daher ist es hier auch nicht sinnvoll zu empfehlen, sich sozusagen gleich an das Endergebnis zu halten und den Weg dorthin zu überspringen. Freilich kann man die Haltung einnehmen, daß es bei Auseinandersetzungen über ästhetische Fragen nur auf die Feststellung ankommt, was dem Einzelnen gefällt - mit dieser Haltung braucht man sich aber nicht an ästhetischen Debatten beteiligen, denn diese betreffen offenbar die Frage, ob ein solches Gefallen legitimierbar ist. (Auch ein Tier "weiß", was ihm faktisch gefällt.)

Wenn man aber konstatieren kann, daß in ästhetischen Auseinandersetzungen ein Anspruch auf die Richtigkeit des jeweiligen Urteils und auf seine intersubjektive Geltung gestellt wird, dann liegt das Mißverständnis nahe, diesen Anspruch entweder auf rein sprachliche Konventionen zu begründen oder eine epistemologische Begründung für ihn zu unterstellen. Beides hat sich aber (am Beispiel Sibleys) als irreführend erwiesen. Der Geltungsanspruch des ästhetischen Urteils kann nicht damit begründet werden, daß es Bedingungen für die sprachlich korrekte Verwendung von ästhetischen Begriffen gibt, und deshalb kann ein solches Urteil auch nicht im epistemologischen Sinne wahr oder falsch sein. Es kann also keine eindeutige Entscheidung über die Berechtigung des ästhetischen Urteils geben. Wenn es aber nicht zwingend als richtig oder falsch zu erweisen ist, so muß es dennoch nicht von vornherein nur als Äußerung einer subjektiven Einstellung angesehen werden, denn dann könnte der faktisch erhobene Anspruch auf intersubjektive Geltung nur eine pure Illusion sein.

Nach dem "Ausgangszug" kann eine ästhetische Kontroverse natürlich nur so weitergehen, daß die Richtigkeit der jeweils als richtig behaupteten Sichtweise legitimiert werden. Dies kann auf verschiedene Weise geschehen. Wenn man etwa die positive ästhetische Beurteilung eines Gedichts plausibel machen will, dann kann man es z.B. in bestimmter Weise vorlesen. (8) Was richtig und was falsch ist, kann man in der Regel nicht aus allgemeinen Maximen ableiten, sondern nur am konkreten Fall demonstrieren. Die Beschreibung, die von denjenigen, die sich mit der generellen Struktur axiologischer Sätze beschäftigen, immer wieder vorgebracht wird, wonach jede Bewertung darin besteht,

einzelne Urteile deduktiv aus allgemeinen Prinzipien abzuleiten, und diese Prinzipien ihrerseits induktiv aus einzelnen Fällen zu erschließen, ist zwar richtig, aber wenig hilfreich. Auch bei ästhetischen Urteilen gilt natürlich die Generalisierungsmaxime, gleiche Fälle gleich zu behandeln, zu bewerten und zu bezeichnen, aber (wie sich schon zeigte) ist mit dieser Maxime hier nicht viel anzufangen, weil sie eben nur für identische Fälle praktische Auswirkungen hat.

Um die jeweils als richtig behauptete Wahrnehmungswelt plausibel zu machen, kann man natürlich auch verbal Begründungen anführen. Solche Begründungen sind, wie Wittgenstein sagt, "weitere Beschreibungen".(9) Der Sinn dieser Begründungen besteht darin, dem Kontrahenten die jeweils eigene Sichtweise und die damit unauflöslich verbundene wertende Stellungnahme deutlich zu machen. Der deskriptive Gehalt und die damit verbundene Stellungnahme hängen offenbar aufs engste zusammen, so daß man das eine nicht einmal analytisch vom anderen abtrennen kann. Und beides hängt wiederum damit zusammen, daß man bestimmte "Techniken" beherrscht, ähnlich wie beim Aspektsehen, wo ja auch das, was man in bestimmten Strichen zu erkennen vermag, das Resultat einer Technik ist.(10)

Bei ästhetischen Begründungen kommt es also in erster Linie darauf an, eine bestimmte Sichtweise zu propagieren, daher kommen darin häufig auch Imperative vor.

"Da fällt mir ein, daß in Gesprächen über ästhetische Gegenstände die Worte gebraucht werden: 'Du mußt es so sehen, so ist es gemeint'; 'Wenn du es so siehst, siehst du, wo der Fehler liegt';..."(11)

Ein ästhetisches Urteil enthält also den Anspruch, die wahrnehmbaren Dinge in einer ganz bestimmten Weise wahrzunehmen, die als richtig behauptet wird. Und dazu ist beispielsweise ein "Phrasieren durch's Auge"(12) erforderlich, ein Akzentuieren des Geschehenen, das ähnlich wie bei Unterstreichungen zu einem ganz neuen Bild führen kann.(13) Die als richtig behauptete Wahrnehmung der Dinge kann auch dadurch erreicht werden, daß man sie in eine bestimmte Umgebung stellt, Vergleiche anstellt etc. Bei der Begründung eines ästhetischen Urteils werden also die vertrauten Methoden angewandt, die Sibley schon bei seiner Darstellung des "Wahrnehmungsbeweises" erörtert hat.

Anders als bei den Aspekten, die ja mit rein deskriptiven Begriffen beschrieben werden können, spielt bei ästhetischen Charakterisierungen in der Regel aber zusätzlich noch die "Billigung" (bzw. Mißbilligung) eine Rolle, auch wenn sie manchmal sehr klein ist.(14) Die Billigung spielt offenbar deshalb oft keine große Rolle, weil es weniger um subjektiven Beifall geht, sondern darum, ob etwas (intersubjektiv) richtig ist. Die "Billigung" spielt auch bei der korrekten Ausführung von Turnübungen etc. keine große Rolle. Kunst hat aber häufig mit derartigen Exerzitien mehr zu tun als mit hedonistischem Genuß.

Ästhetische Begriffe werden also verwendet, um zwar einerseits "rein visuelle" Phänomene(15) zu bezeichnen, andererseits aber werden sie aufgrund einer Wahrnehmung verwendet, die nicht neutral und allgemeinverbindlich ist, sondern aufgrund einer Wahrnehmung, die das Wahrnehmbare ähnlich wie bei den Aspekten phrasiert und außerdem stets mit einer bestimmten Einstellung verbunden ist. Ein ästhetisches Urteil behauptet eine bestimmte Sichtweise als die richtige Sichtweise und ist daher stets ein normatives Urteil.

Die umfangreiche Erörterung der Frage, wie ästhetische Begriffe verwendet werden, ist nicht nur für sich selbst von Interesse, sie wurde vielmehr auch im Hinblick auf die Frage unternommen, wie der Kunstbegriff verwendet wird. Der Zusammenhang der beiden Hauptthemen der analytischen Ästhetik, die natürlich auch schon diejenigen der traditionellen Ästhetik waren - nämlich die Kunst einerseits und die ästhetischen Urteile andererseits - wurde zwar kaum ausdrücklich diskutiert, es ist aber klar, daß ein solcher Zusammenhang besteht, denn es läßt sich ja nicht leugnen, daß die Zuschreibung von ästhetischen Eigenschaften als Begründung dafür fungieren kann, daß man einen bestimmten Gegenstand als Kunstwerk bezeichnet. Zwischen den beiden zentralen Thesen der analytischen Ästhetik, nämlich daß es keine (notwendigen) Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs gibt (Weitz, Kennick), und daß es keine (hinreichenden) Bedingungen für die Verwendung ästhetischer Begriffe gibt (Sibley), bestünde demnach nicht nur eine auffällige Parallelität, sondern auch eine logische Folgebeziehung.

Daß es für die Verwendung ästhetischer Begriffe keine Bedingungen gibt, ist - wenn das bisher Gesagte richtig ist - nicht nur eine Folge des Umstandes, daß es sich um Wahrnehmungsbegriffe handelt, sondern auch davon, daß sie in der Regel eine normative Komponente haben. Wenn aber ästhetische Urteile als Begründung (und eventuell sogar als einzig mögliche Begründung) dafür angeführt werden können, daß man etwas als Kunstwerk bezeichnen kann, dann liegt der Schluß nahe, daß es sich bei dem Kunstbegriff eben auch um einen normativen Begriff handeln muß.

Dies wird durch folgende Überlegung bestärkt: wenn man in dem oben(1) erwähnten Gedankenexperiment versucht, einem Marsmenschen klarzumachen, worin der Unterschied zwischen einem Rembrandt-Portrait und einer Steckbriefzeichnung besteht, dann würde man dies - wie gesagt - vermutlich tun, indem man auf ästhetische Eigenschaften hinweist, durch die beide sich unterscheiden. Nun wäre es allerdings absurd, wenn man die Möglichkeit, den Begriff "Kunstwerk" in einem der beiden Fälle zu verwenden, damit rechtfertigen wollte, daß die Strichführung mechanisch, die Komposition unausgewogen und die Zeichnung ausdruckslos und banal sei. Diese ästhetischen Eigenschaften sprechen natürlich nicht dafür, sondern dagegen, den Begriff "Kunstwerk" zu verwenden. Trivialerweise können nur "positive" ästhetische Eigenschaften als "gute Gründe" dafür herangezogen werden, etwas ein Kunstwerk zu nennen.

Daß nur positive ästhetische Charakterisierungen dafür sprechen, etwas als Kunstwerk zu bezeichnen, weiß man offenbar auch nicht nur aufgrund von induktiven, empirischen Verallgemeinerungen. Man hat nicht - nachdem man den Begriff "Kunstwerk" gelernt hat - erst

durch die Erfahrung feststellen müssen, daß ein solcher Zusammenhang besteht, man lernt es vielmehr zugleich mit dem Lernen des Begriffs selbst. Wenn man den Begriff "Kunstwerk" auf bestimmte Dinge anzuwenden lernt, dann lernt man, ihn auf solche Dinge anzuwenden, die positive ästhetische Charakteristika aufweisen, und man lernt, den Begriff aufgrund solcher Charakteristika zu verwenden. Die Zuschreibung von positiven ästhetischen Qualitäten steht also offenbar nicht nur in einem empirisch begründeten, sondern in einem semantischen Zusammenhang mit der Verwendung des Kunstbegriffs. Diese Überlegung macht es plausibel, die Verwendung des Kunstbegriffs in einem "grammatischen" Zusammenhang damit zu sehen, daß man über den betreffenden Gegenstand (positive) ästhetische Werturteile fällen kann.

Es ist für diesen Zusammenhang übrigens auch unwichtig, ob man annimmt, daß die Behauptung, ein bestimmter Gegenstand habe ästhetischen Wert, schon in der Zuschreibung gewisser ästhetischer Eigenschaften impliziert ist, oder ob man annimmt, daß die Zuschreibung einer ästhetischen Eigenschaft eine rein deskriptive Aussage ist. Denn auch für diejenigen, die die letztere Auffassung vertreten, ist es unstrittig, daß sich aus der Zuschreibung ästhetischer Eigenschaften normative Konsequenzen ergeben.⁽²⁾ Aus ihrer Sicht können sie sich jedoch nicht allein schon aus der Bedeutung der betreffenden ästhetischen Begriffe ergeben, sondern nur, wenn man bestimmte Zusatzprämissen in Anspruch nimmt, die sich auf (anthropologisch fundierte oder kulturell erworbene) Bedürfnisse und Interessen beziehen.

Wie immer man den Status ästhetischer Urteile also beurteilen mag, es scheint klar zu sein, daß sie als Kriterien für die Verwendung des Kunstbegriffs nur dann in Frage kommen, wenn sie dem Nachweis dienen, daß der betreffende Gegenstand einen (positiven) ästhetischen Wert hat. Was man begründet, wenn man begründet, daß ein Gegenstand ein Kunstwerk ist, wäre demnach, daß er ästhetisch wertvoll ist. Wenn das zutrifft, dann kann man den Kunstbegriff aber nicht mehr als einen rein deskriptiven Begriff auffassen, sondern muß ihn als Wertbegriff verstehen.

Wenn man den Kunstbegriff in diesem Sinne als einen Wertbegriff auffaßt, dann wird es auch leicht verständlich, warum die Versuche, eine Definition für ihn zu finden, immer wieder in das oben skizzierte Trilemma führen müssen. Daß die Bedingungen, die man für die Verwendung eines Wertbegriffes formuliert, nicht von jedem akzeptiert werden müssen, ist kein Wunder, denn die Funktion von Wertbegriffen besteht ja gerade nicht darin, eine für alle Sprecher identische Klasse von Dingen aufgrund von allgemein akzeptierten Identifizierungskriterien abzugrenzen. Sie besteht vielmehr darin, eine (nach der Einstellung des Sprechers) jeweils verschiedene Klasse von Dingen aufgrund von ebenso verschiedenen (jeweils favorisierten) Kriterien herauszugreifen, die dadurch, daß der betreffende

Begriff auf sie verwendet wird, entweder gelobt oder getadelt werden sollen.

Wenn man einen Wertbegriff definiert, so kann diese Definition also gar nicht anders als "persuasiv" sein, weil sie immer (einseitig) festlegt, welches die Eigenschaften sind, aufgrund derer bestimmte Dinge zu loben oder zu tadeln sind. Hierüber gibt es aber eben verschiedene Auffassungen, die auch nur durch die Verwendung der betreffenden Wertbegriffe überhaupt erst artikuliert werden. Ein und derselbe Wertbegriff wird also faktisch im Zusammenhang mit den verschiedenen konkurrierenden und widerstrebenden Interessen hinterlegt, bezuglich der Frage verwendet, was die jeweilige Lobens- oder Tadelswerte an den Dingen ist, zu deren Bezeichnung er dient. Daher kann natürlich eine Definition, die sozusagen eines dieser Prinzipien verabsolutiert, niemals im Einklang mit der tatsächlichen allgemeinen Verwendung des Begriffs sein, sondern immer nur - persuasiv - eine bestimmte Art der Verwendung als die angeblich einzig richtige verabsolutieren. Eine deskriptive und neutrale Auskunft über die Bedeutung eines Wertbegriffs ist daher auch nur so möglich, daß man einen - mehr oder weniger trivialen - synonymen Ausdruck dafür nennt, der ebensowenig wie der betreffende Wertbegriff selbst eine Entscheidung über seine Anwendbarkeit in konkreten Einzelfällen determiniert.

Die Schwierigkeiten, die sich bei der Definition des Kunstbegriffs ergeben, können also keineswegs überraschend wirken, wenn man diesen Begriff als einen Wertbegriff auffaßt. Daß sich diese Schwierigkeiten zwangsläufig ergeben müssen, wenn man versucht, den Kunstbegriff in seinem evaluativen Sinne zu definieren, war allerdings auch schon Weitz und Kennick klar. Sie versuchten daher, diesen Schwierigkeiten dadurch aus dem Weg zu gehen, daß sie eine strikte Unterscheidung zwischen dem evaluativen und dem klassifikatorischen Gebrauch des Begriffs vornahmen, um sich in ihren Überlegungen auf letzteren zu konzentrieren. Sie konnten aber auf diese Weise den faktischen Gebrauch des Kunstbegriffs auch nicht einleuchtender darstellen, als dies die traditionellen Theorien getan hatten. Daher könnte man meinen, daß der "klassifikatorische Kunstbegriff", den beide in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen stellen, nur eine Fiktion ist, denn das, was sie über diesen Begriff jeweils sagen, könnte man leicht auch im Sinne einer unbewußten Projektion interpretieren, nämlich so, daß sie einige typische Eigentümlichkeiten von Wertbegriffen als Besonderheiten eines deskriptiven Begriffs hinstellen, der lediglich in ihrer Imagination existiert.

Weitz hatte die These aufgestellt, die Verwendung des Kunstbegriffs sei nur locker an Kriterien gebunden, und Kennick hatte dies zu der Behauptung radikalisiert, sie sei an überhaupt keine Kriterien gebunden. Beides läuft darauf hinaus, die Verwendung des Begriffs (mehr oder weniger) von den Kriterien seiner Verwendung abzulösen. Dies konnte zunächst als Überwindung der essen-

tialistischen Semantik ausgegeben werden, der die traditionelle Theorie verpflichtet war. Man könnte die Argumente von Weitz und Kennick aber auch als einen bewußtlosen Reflex auf die Tatsache lesen, daß der Kunstbegriff eben ein Wertbegriff ist. Für die Verwendung von Wertbegriffen kann man - außer in einer dogmatischen, persuasiven Definition - ja schließlich ohnehin keine starren Kriterien angeben, die eine zweifelsfreie Entscheidung über die Anwendbarkeit des Begriffes in beliebigen Fällen ermöglicht. Die Kriterien für die Verwendung von Wertbegriffen sind stets flexibel, veränderbar und (bis zu einem gewissen Grade) frei wählbar, und sie können auch von Sprecher zu Sprecher differieren, ohne daß sie deshalb den Begriff mit verschiedener Bedeutung gebrauchen. Dieser bei Wertbegriffen ganz gewöhnliche Umstand kann unter der Prämisse, daß es sich bei dem Begriff "Kunstwerk" um einen deskriptiven Begriff handeln muß, dann so erscheinen, daß die Kriterien und damit die Bedeutung des Begriffs permanent verändert und revidiert werden, oder daß es, da es keine ein für alle Mal gültigen Kriterien gibt, eben gar keine Kriterien gibt, so daß nur noch die Deutung möglich ist, der Begriff werde Kriterienlos (wie ein Wahrnehmungsbegriff) verwendet. Beide Darstellungen der Verwendung des "klassifikatorischen" Kunstbegriffs sind allerdings nicht sonderlich überzeugend. Wenn man die Thesen von Weitz und Kennick jedoch - entgegen ihrem Selbstverständnis - als Aussagen über einen Wertbegriff liest, dann wird die These von Weitz, daß der Kunstbegriff ein "offener Begriff" sei, ebenso trivial, wie die Behauptung Kennicks, daß seine Intension sozusagen "leer" sei.

Es wäre nun verlockend, einen in der analytischen Philosophie gern erhobenen Vorwurf zu variieren und die effektvolle These aufzustellen, daß der "klassifikatorische" Kunstbegriff, den Weitz und Kennick gegen die traditionelle Theorie in's Feld führen, ein "Mythos" sei, und daß ihre Kritik damit der Grundlage entbehrt. Aber ganz so einfach ist es nicht. Es gibt nämlich durchaus eine Verwendung des Kunstbegriffs, die weder auf normativen Kriterien basiert, noch zu normativen Stellungnahmen verpflichtet. Diese Verwendung des Kunstbegriffs ist aber von der evaluativen Verwendung weder völlig abzutrennen, noch kann man sie aufgrund der Theorien von Weitz und Kennick verstehen.

Wenn sich die Klassifikation von Kunstwerken darauf stützt, daß man den Gegenständen, die so klassifiziert werden, gewisse ästhetische Qualitäten zuschreiben kann, dann scheint jeder weitere Versuch, die Vorbedingungen des Kunstbegriffs zu spezifizieren, aussichtslos zu sein, denn offenbar sind es ja von Fall zu Fall jeweils verschiedene ästhetische Qualitäten, aufgrund derer man etwas als Kunstwerk bezeichnet. Generalisierende Aussagen hierüber wären demnach nicht möglich, weil Kunstwerke im Hinblick auf ihre ästhetischen Eigenschaften (und damit natürlich auch im Hinblick auf die nicht-ästhetischen Eigenschaften, auf denen sie beruhen) augenscheinlich nichts gemeinsam haben.

Wenn dies das abschließende Ergebnis der Untersuchung sein soll, dann handelt es sich allerdings um ein recht unbefriedigendes Ergebnis. Es ist daher verständlich, wenn man Trost bei dem Gedanken sucht, daß es sich doch immerhin in jedem Fall um dieselbe Art von Qualitäten handelt, die für die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst von Bedeutung sind. Daher kann man vielleicht auch unterstellen, daß es stets auch ein und derselbe Beurteilungsgesichtspunkt ist, den man einnimmt, wenn man die ästhetischen Eigenschaften eines Gegenstandes begutachtet und (darauf beruhend) feststellt, ob er ästhetischen Wert hat. Nach den zuletzt vorgetragenen Überlegungen entscheidet sich aber die Frage, ob es sich bei einem Gegenstand, z.B. einem Portrait, um ein Kunstwerk handelt, im wesentlichen aufgrund einer solchen Feststellung über seinen ästhetischen Wert - wohingegen beispielsweise sein biographischer Erinnerungswert für diese Frage völlig unerheblich ist.⁽¹⁾ Man könnte also versuchen, den besonderen Gesichtspunkt zu spezifizieren, der für die Beurteilung der ästhetischen Qualitäten eines Gegenstandes konstitutiv ist, denn dies wäre nach dem Gesagten ja auch im Hinblick auf die Verwendung des Kunstbegriffs von Interesse, da es offenbar von der Beurteilung der ästhetischen Qualitäten eines Gegenstandes abhängt, ob man ihn als Kunstwerk bezeichnen darf.

Die Möglichkeit, einen spezifisch ästhetischen Beurteilungsgesichtspunkt zu spezifizieren, erwägt auch Strawson (in seiner Besprechung des ersten Buches von Osborne) und er meint dazu, daß selbst ein Skeptiker zugeben würde, daß sich die ästhetische Beurteilung von Dingen auf eine bestimmte typische Art von "spectator-enjoyments" stützen kann, auch wenn es sich dabei vielleicht um eine ganze Reihe von verschiedenen Erfahrungen handelt, die nicht unbedingt etwas gemeinsam haben müssen, sondern nur durch ein Netz von Ähnlichkeiten und Analogien in einen Zusammenhang zu bringen sind.⁽²⁾

Die traditionelle Ästhetik ist natürlich in der Regel nicht so skeptisch, wenn es darum geht, den

spezifischen Gesichtspunkt zu beschreiben, der für die ästhetische Betrachtung der Dinge charakteristisch ist. Beardsley sagt dazu folgendes:

"To adopt the aesthetic point of view with regard to X is to take an interest in whatever aesthetic value X may possess." (3)

"The aesthetic value of an object is the value it possesses in virtue of its capacity to provide aesthetic gratification." (4)

Seine zuletzt zitierte Bestimmung kommentiert Beardsley folgendermaßen:

"My earliest version of this capacity-definition of 'aesthetic value' employed the concept of aesthetic experience. I am still not persuaded that this concept must be abandoned as hopeless, but it needs further elaboration in the face of the criticism coming from George Dickie, whose relentless attack on unnecessarily multiplied entities in aesthetics has led him to skepticism about whether there is such a thing as aesthetic experience." (5)

Im folgenden soll zunächst versucht werden, die hier erwähnte ursprüngliche Konzeption Beardsleys zu skizzieren, wonach der spezifisch "ästhetische Gesichtspunkt", den man den Dingen gegenüber einnimmt, ebenso wie der "ästhetische Wert" dieser Dinge nur im Hinblick auf die "ästhetische Erfahrung" definierbar ist, die man an den Dingen machen kann. Im Anschluß daran wird dann die Kritik des ebenfalls schon genannten George Dickie zu referieren sein, die insofern folgenreich war, als sich daraus schließlich eine ganz neue Theorie der Kunst ergeben hat, die als die letzte bedeutende Errungenschaft der analytischen Ästhetik gelten darf.

Beardsley betrachtet das Kunstwerk von vornherein nur als Ensemble seiner ästhetischen Eigenschaften und daher verwendet er (zumindest in seinem theoretischen Hauptwerk) statt des Ausdrucks "work of art" auch stets den - nach seinem Verständnis - synonymen Ausdruck "aesthetic object". (6) Da Beardsley Kunstwerke nur unter einem spezifisch ästhetischen Gesichtspunkt betrachtet, kann ihr spezifisch künstlerischer Wert für ihn auch nur mit ihrem ästhetischen Wert identisch sein. Was er unter ästhetischem Wert versteht, definiert er mit Bezug auf "ästhetische Erfahrung" folgendermaßen:

"'X has aesthetic value' means 'X has the capacity to produce an aesthetic experience of a fairly great magnitude (such an experience having value).'" (7)

Diese "instrumentalistische" (8) Konzeption, wonach der ästhetische Wert eines Gegenstandes darin besteht, daß er für einen (seinerseits wertvollen) Zweck geeignet ist, läßt es naheliegend erscheinen, auch die Klasse der Kunstwerke im Hinblick auf diesen Zweck zu definieren. So kommt Beardsley (ähnlich wie schon Osborne) zu der Auffassung, daß Kunstwerke eine spezifische Funktion haben, nämlich die, der ästhetischen Erfahrung zu dienen.

"We can say that aesthetic objects, generally speaking, have the function of producing such experiences, even though quite often aesthetic experiences of some degree of magnitude are obtained in the regular course of life from other things than aesthetic objects. This is their special use, what they are good for. On the whole, it is what they do best; they do it most dependably, and they alone do it in the highest magnitude." (9)

In den letzten Bemerkungen geht hervor, daß Kunstwerke offenbar nicht nur die Funktion haben, der ästhetischen Erfahrung zu dienen, sondern daß sie auch in der Lage sind, diese Funktion zu erfüllen, denn andernfalls könnten sie der (Funktions-) Klasse der Kunstwerke gar nicht zugerechnet werden. (10) Soweit sie die Funktion, ästhetische Erfahrungen zu ermöglichen, erfüllen, haben Kunstwerke demnach stets auch ästhetischen Wert, denn dieser Wert bemißt sich ja eben an der Kapazität, solche Erfahrungen zu ermöglichen.

"The concept of aesthetic experience provides a convenient and - to me - persuasive analysis of artistic goodness. Here lies, I think, its greatest philosophical significance. Those of us who are committed to a naturalistic metaphysical position, whatever our differences may be, will seek the ground of artistic goodness, as of all other forms of goodness, in the import of things for human welfare. Not that to be good is simply to have effects on human beings, but that to be good is to have the potentiality for such effects, assuming that the effects are desirable. And since works of art are typically destitute of any power to affect other objects, ... they must be classed among the consumer goods, rather than the production goods, of this world. Setting aside transcendent beauties or ineffable intuitions, the only ground that seems to be left for attributing goodness to works of art is the sort of experience they have it in them to provide." (11)

Die von ihm angestrebte "naturalistische Definition" des künstlerischen Werts kann Beardsley allerdings nur dann geben, wenn er nachweisen kann, daß es eine bestimmte, distinkte Art von Erfahrung gibt, die man als "ästhetische Erfahrung" identifizieren kann, und daß es diese spezielle Erfahrung ist, die (empirisch überprüfbar) von Kunstwerken ausgelöst wird.

"The problem is whether we can isolate, and describe in general terms, certain features of experience that are peculiarly characteristic of our intercourse with aesthetic objects. Of course, listening to music is a very different experience in some ways from looking through a cathedral or watching a motion picture. ... But is there something that all these experiences have in common - something that can be usefully distinguished? This is at least an empirical question, open to inquiry." (12)

Das zentrale Problem besteht in Beardsleys Augen also darin, durch "empirische Forschung" eine bestimmte Art von Erfahrung ausfindig zu machen; die für den

Umgang mit Kunstwerken spezifisch ist. Wenn es eine solche Art von Erfahrung gibt, dann kann man natürlich - unabhängig davon, daß sich die Bewertung von Kunstwerken darauf stützen kann - Kunstwerke auch daran erkennen, daß man an ihnen diese spezielle Art von Erfahrung machen kann. Daß es eine solche spezielle Art von Erfahrung gibt, ist Beardsley zufolge offenkundig und kann von jedermann introspektiv nachgeprüft werden. Er selbst gibt vier Kriterien an, anhand derer man eine ästhetische Erfahrung als solche identifizieren kann.

"First, an aesthetic experience is one in which attention is firmly fixed upon heterogenous but inter-related components of a phenomenally objective field. ... Second, it is an experience of some intensity. ... Third, it is an experience that hangs together, or is coherent, to an unusually high degree. One thing leads to another; continuity of development, without gaps or dead spaces, a sense of overall providential pattern of guidance, an orderly cumulation of energy toward a climax, are present to an unusual degree. ... Fourth, it is an experience that is unusually complete in itself." (13)

Beardsley referiert seine Theorie über die ästhetische Erfahrung in einer Weise, die den Eindruck vermittelt, daß es sich dabei um eine rein empirische Analyse kausaler Zusammenhänge handelt. In dieser Hinsicht ist seine Auffassung, daß alle Ursachen einer ästhetischen Erfahrung außer der ästhetischen Erfahrung, die die sie bewirkenden Personen bewirken, die mit ihnen in Beziehung stehen.

"It is all right, I think, to speak of the object as causing the experience, but of course the connection is more intimate, for the object, which is a perceptual object, also appears in the experience as its phenomenally objective field."(1)

Der Umstand, daß Kunstwerke nur mittels der Wahrnehmung in einer Relation zu einem Betrachter stehen können, ändert Beardsley zufolge also nichts daran, daß die besonderen Erfahrungen des Betrachters (kausal) durch sie verursacht werden. Außerdem geht Beardsley - wie schon erwähnt wurde - davon aus, daß alle Kunstwerke gleichartige Erfahrungen verursachen, die sich nur quantitativ - bezüglich ihrer "magnitude" - unterscheiden. Da alle Kunstwerke von der gleichen essentiellen Natur sind, können sie natürlich auch nur einen uniformen Effekt bewirken. Beardsley untersucht also die ästhetische Erfahrung nach prinzipiell demselben Schema, nach dem man auch die Wirkungen bestimmter Chemikalien auf den menschlichen Körper untersuchen könnte.

An seinem Bestreben, eine rein empirische Analyse der ästhetischen Erfahrung zu geben, sieht Beardsley sich auch nicht durch den Umstand gehindert, daß er auf die "Kapazität" der Dinge, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen, auch den ästhetischen Wert dieser Dinge begründen will.

"This capacity to afford aesthetic experience ... is, when considered by itself, an empirical property, not a value. But it is a value on the assumption, which I make, that aesthetic experience is worth having."(2)

Daß bestimmte Gegenstände die Kapazität haben, eine besondere Art von Erfahrung zu bewirken, ist in Beardsleys Augen eine ebenso empirische Feststellung wie die, daß bestimmte Dinge nahrhaft sind. Ob man solche (Dispositions-) Eigenschaften wertvoll findet, ist davon zunächst einmal logisch unabhängig.

Nach Beardsleys Theorie handelt es sich bei der ästhetischen Erfahrung um eine Erfahrung, die sich dadurch von anderen Erfahrungen unterscheidet, daß sie besonders zusammenhängend, vollständig und in sich abgeschlossen ist. Diese spezielle Art von Erfahrung ist es seiner Meinung nach, die typischerweise von Kunstwerken hervorgerufen wird, und Kunstwerke sind im wesentlichen deshalb Kunstwerke, weil sie die Funktion (und die Fähigkeit) haben, dieser Art von Erfahrung zu

dienen. (3) Beardsley sagt an einer Stelle sogar, daß nur solche Dinge Kunstwerke sein können, die (zusätzlich auch noch) mit der bewußten Absicht geschaffen wurden, dieser Funktion zu dienen.

"An artwork can be usefully defined as an intentional arrangement of conditions for affording experiences with marked aesthetic character. In other words, if and only if the intention to provide an occasion for experiences of this sort plays a notable part in the production of some object, event, or state of affairs will that thing be a work of art." (4)

Spätestens hier kann natürlich von einer rein empirischen Untersuchung nicht mehr die Rede sein, denn hier geht es nicht mehr um eine falsifizierbare Hypothese über die speziellen Erfahrungen, die von Kunstwerken hervorgerufen werden können, es wird vielmehr per definitionem festgelegt, daß nur solche Gegenstände Kunstwerke sein können, die jene bestimmte Art von Erfahrung ermöglichen, die Beardsley als wertvoll ansieht. Es ist nun allerdings offensichtlich, daß die spezielle Art von Erfahrung, die Beardsley mit dem Begriff "ästhetische Erfahrung" bezeichnet, keineswegs in jedem Fall hervorgerufen wird, wenn man mit einem Kunstwerk konfrontiert wird. Und noch offenkundiger ist es, daß nicht jedes Kunstwerk mit der Absicht geschaffen wurde, der von Beardsley beschriebenen Art von Erfahrung zu dienen. In diesen Fällen kann es sich nach Beardsleys Theorie also eigentlich nicht um Kunstwerke handeln.

Die angeblich rein empirische Analyse der ästhetischen Erfahrung resultiert also in einer Definition des Kunstbegriffs, die wieder einmal zu willkürlichen und normativ beeinflussten Klassifizierungen führt. Dies wird deutlich an Beardsleys (mit seinem Alter zunehmenden) Ausfällen gegen die avantgardistische Kunst. (5) Beardsley muß nämlich zu seinem Schrecken feststellen, daß die (harmonischen und ganzheitlichen) ästhetischen Erfahrungen, wie man sie etwa in den Aufführungen der "Pennsylvania Ballet Company" (6) machen kann, in der zeitgenössischen Kunst eine immer geringer werdende Rolle spielen. Seiner Meinung nach bietet fast die gesamte Kunst der Sechziger Jahre überhaupt keine "ästhetische Erfahrung" (im seinem Sinne) mehr, sondern zielt nur noch darauf ab, den Geist zu verwirren, die primitivsten Instinkte anzusprechen und die Sinnesorgane zu quälen. (7) Da man angesichts dieser Phänomene weder "ästhetische Erfahrungen" (wie er sie versteht) machen kann, noch diese überhaupt beabsichtigt sind, kann es sich nach seinem Verständnis eigentlich nicht mehr um Kunst handeln. Beardsley bemerkt an dieser Stelle allerdings selbst, daß es hier nicht mehr um empirische Erkenntnisse geht, sondern um eine begriffliche Strategie.

"Perhaps we should let the concept of art expand freely - applying it to any sort of object that is made to be given our undivided attention - but at the same time keep our concept of aesthetic experience rather restricted: then we would accept the consequence that some contemporary artists are not concerned to provide

aesthetic experience - either because they have a need to share their own boredom, or because they sincerely believe that beauty and significant form are no longer good for modern men." (8)

Wenn Beardsley aber so liberal ist und auch solche Dinge als Kunstwerke anerkennt, die nicht der ästhetischen Erfahrung dienen, dann ist er immerhin (wie ja auch schon aus der zitierten Bemerkung hervorgeht) gezwungen, ihnen ihren ästhetischen und damit auch künstlerischen Wert anzusprechen. Sobald Beardsley aus seiner Darstellung der ästhetischen Erfahrung ein Kriterium für die Klassifikation oder die Bewertung von Kunstwerken ableitet, kommt er also wieder nur zu einer der bekannten persuasiver Definitionen. Hinter dieser sich die normativen Prinzipien der traditionellen Kunsttheorie in der Regel verbergen. Beardsley gibt übrigens in einem Anflug von Offenheit auch ganz ehrlich zu, daß er mit der Analyse der ästhetischen Erfahrung gewisse pragmatische Interessen verbindet.

"It is not only the term 'aesthetic experience' whose future I am trying to assure, but even aesthetic experience itself." (9)

Beardsley möchte also nicht nur zeigen, daß der Ausdruck "ästhetische Erfahrung" nutzbringend verwendet werden kann, sondern er möchte sich - damit - auch für den Fortbestand jener Art von Erfahrungen einsetzen, die er (und möglicherweise nur er) darunter versteht.

Beardsley sieht die ästhetische Erfahrung, so wie er sie versteht, nämlich im Sinne einer ganzheitlichen und in sich abgerundeten Erfahrung, als etwas Wertvolles an. Daher neigt er auch immer wieder dazu, die Frage, welche Gegenstände diese Erfahrungen auslösen können, nicht nur mittels empirischer Hypothesen zu beantworten, wie es seinem Selbstverständnis entsprechen müßte, sondern diese (angeblich) empirischen Hypothesen mit offenkundig wertenden Aussagen zu vermischen, wie etwa in folgender Feststellung.

"Our experiences of works of art, and especially our experiences of good works of art, are in fact generally of a high order of unity - of coherence and completeness - compared with most daily experiences." (1)

Welches die Erfahrungen sind, die man an guten Kunstwerken machen kann, das ist aber keine empirische Frage, die allein durch eine Untersuchung der Fakten gelöst werden könnte. Denn selbst wenn man einig darüber wäre, welches die guten Kunstwerke sind, so folgt daraus doch offenbar noch keineswegs, daß man sich auch darüber einig sein muß, welche Erfahrungen man an diesen Kunstwerken machen kann.

Hier zeigt sich allerdings der argumentationsstrategische Vorteil, den Beardsley daraus ziehen kann, daß er seine Theorie über den ästhetischen Wert in einer Dispositionsterminologie formuliert hat. Wenn ästhetisch wertvolle Dinge die "Kapazität" haben, ästhetische Erfahrungen zu bewirken, dann ist damit natürlich nicht gesagt, ob sie diese tatsächlich bewirken. Dies hängt vielmehr davon ab, ob die Bedingungen dafür vorhanden sind, daß sich diese Kapazität manifestieren kann. Diese Bedingungen beziehen sich einerseits auf die Wahrnehmungssituation und andererseits auf den jeweiligen Betrachter und seine Fähigkeiten. (2) Die Kapazität, ästhetische Erfahrungen auszulösen, zeigt sich nämlich nur dann unvermindert, wenn die Erfahrung des Kunstwerks korrekt und vollständig ist.

"The aesthetic value of X is the value that X possesses in virtue of its capacity to provide aesthetic gratification when correctly and completely experienced." (3)

Das Kriterium dafür, ob das Kunstwerk "richtig und vollständig" wahrgenommen wurde, kann analytischerweise aber nur auf der Feststellung beruhen, ob die genannte Kapazität sich faktisch manifestiert. (Wenn sie sich nicht manifestiert, waren die Bedingungen dafür eben nicht gegeben.) Die Erfahrung des Kunstwerks ist also nur dann korrekt und vollständig, wenn der Betrachter die von Beardsley beschriebene (einheitliche und abgerundete) Erfahrung tatsächlich macht.

Daraus folgt einerseits, daß die Behauptung, daß Kunstwerke die fragliche Kapazität haben, nicht widerlegt werden kann. Andererseits folgt daraus aber auch,

daß alle diejenigen, die die beschriebene Erfahrung nicht machen, als ungeeignete Beobachter disqualifiziert werden können, weil sich die Kapazität, deren Existenz nicht geleugnet werden kann (auch wenn sie sich nicht zeigt), in ihren Erfahrungen nicht realisieren kann. Da aber Kunstwerke angeblich nur aufgrund dieser Kapazität Kunstwerke sind, bzw. nur aufgrund dieser Kapazität einen künstlerischen bzw. ästhetischen Wert haben, sind diese Betrachter, die so Kunstwerke ohne ihre Erfahrungen nachher als Beardsleys, aber weder in ihrer Lage Kunstwerke zuverlässig zu erkennen, noch ihnen Wert zu beurteilen. Die können auch nur dann dazu fähig werden, wenn sie sich in die von Beardsley beschriebene Erfahrung bemühen. Hinter der vermeintlich so neutralen (fast naturwissenschaftlich) klingenden These von der Kapazität verborgen sich also weitreichende normative Implikationen.

Offenkundig kann man aber nicht jeden Betrachter, der angesichts von Kunstwerken (oder angesichts der von Beardsley für gut befundenen Kunstwerke) andere als die von Beardsley beschriebenen Erfahrungen macht, ohne weiteres der Klasse der Leute zurechnen, "whom it would be useless to expose to the aesthetic object".(4) Dies wird deutlich, wenn man beispielsweise zur Kenntnis nimmt, wie Osborne, der ja sogar ähnlich wie Beardsley davon ausgeht, daß Kunstwerke sich durch eine besondere Einheitlichkeit auszeichnen, die Erfahrungen beschreibt, die man seiner Meinung nach angesichts derartiger Objekte machen kann. Auch Osborne definiert das Kunstwerk (wie schon erläutert wurde) im Hinblick auf die ästhetische Erfahrung, die es ermöglicht, und er tut dies gelegentlich auch (ähnlich wie Beardsley) mit Dispositionsbegriffen.

"Whatever among artifacts is capable of arousing and sustaining aesthetic experience in suitably prepared subjects we call a work of art."(5)

Die Darstellung, die Osborne von der ästhetischen Erfahrung gibt, unterscheidet sich aber beträchtlich von derjenigen Beardsleys.

"I have endeavoured to present aesthetic experience simply as direct awareness, perception in the wider sense of the word, undertaken for its own sake. ... When we exercise this most basic of all faculties for its own sake and not for practical or theoretical purposes we are enjoying aesthetic experience. Few things are suitable vehicles for this exercise to more than a rudimentary extent. A work of art is an artifact which, whatever else it does, is capable of stimulating such self-rewarding awareness and sustaining perception at higher than the ordinary levels of intensity and fullness."(6)

Kunstwerke sind deshalb geeignet, ästhetische Erfahrungen hervorzurufen, weil sie "Wahrnehmungsfelder" bieten, die einerseits komplex genug sind, um eine langandauernde oder stets erneute Betrachtung zu ermöglichen, und die andererseits einheitlich genug sind, um das Bewußtsein daran zu hindern, sie in Einzelelemente zu zergliedern.(7) Die beiden genannten

Eigenschaften ergeben zusammen natürlich wieder die vertraute Eigenschaft der "organic unity", und nur Dinge, die diese Eigenschaft haben, ermöglichen jene "synoptische" Wahrnehmung, die wiederum die Ausübung der Wahrnehmungsfähigkeiten um ihrer selbst willen ermöglicht, in der nach Osbornes Meinung die ästhetische Erfahrung besteht.

Diese Konzeption der ästhetischen Erfahrung ist sozusagen eine reduzierte Version der Kantischen Theorie von der Steigerung der Seelenkräfte bei der Betrachtung des Schönen. Die gesteigerte Vitalität der Wahrnehmungsfähigkeit, die das Charakteristikum der ästhetischen Erfahrung sein soll, erlaubt es - Osborne zufolge - auch zu erklären, warum man diese als etwas Wertvolles ansieht: sie ist nur ein Sonderfall dessen, worauf alle "absoluten Werte" beruhen, nämlich der Ausbildung und Kultivierung menschlicher Fähigkeiten.

"In the fullest exercise and indefinite expansion of our powers, calling on their every reserve and then demanding of them more, we experience a very special and peculiar pleasure of satisfaction. In this way only our vitality is increased, our very being is enlarged and from men we feel ourselves to be gods. In this satisfaction our 'absolute' values are rooted." (8)

Osborne, der ja mit Beardsley darin übereinstimmt, daß die ästhetische Erfahrung jene ist, die von harmonisch strukturierten Wahrnehmungsfeldern ausgelöst wird, und der vermutlich auch mit Beardsley bezüglich der Bewertung von Kunstwerken weitgehend übereinstimmen würde, entwickelt also aus sehr ähnlichen Prämissen eine ganz andere, aber ebenso gut (oder ebenso schlecht) vertretbare Konzeption der ästhetischen Erfahrung. Er versteht darunter eine quasi-athletische Betätigung der Wahrnehmungsfähigkeiten, während Beardsley darunter (im Anschluß an Dewey) offenbar eher eine Entlastung vom Wahrnehmungschaos der Alltagswelt versteht.

Es bleibt natürlich jedem Kunsttheoretiker unbenommen, sein Publikum darüber zu informieren, welche Erfahrungen man seiner Meinung nach an Kunstwerken machen kann. Fragwürdig ist nur die Behauptung, daß die jeweils beschriebene Erfahrung die einzig mögliche ästhetische Erfahrung sei, oder daß ein Gegenstand nur deshalb ein Kunstwerk, bzw. ein gutes Kunstwerk sei, weil er diese Erfahrung ermöglicht. Genau das behaupten aber sowohl Beardsley wie auch Osborne. Und sie tun es in einer besonders irreführenden Weise, nämlich indem sie die Begriffe "Funktion" bzw. "Kapazität" verwenden, die ja auf den ersten Blick einen ganz neutralen Eindruck machen, die aber gerade deshalb für ihre kryptonormativen Absichten besonders geeignet sind. Die normativen Konsequenzen, die sich aus der Behauptung ableiten lassen, ein Kunstwerk zeichne sich durch die Kapazität aus, eine bestimmte Art von Erfahrung zu verursachen, wurden ja schon skizziert. Und daß Behauptungen über die Funktion von bestimmten Dingen nicht nur empirische Feststellungen, sondern ebenso gut auch versteckte Imperative sein können, ist offensichtlich.

Die traditionellen Theorien über die ästhetische Erfahrung, für die die Theorien von Beardsley und Osborne als repräsentative Beispiele gelten können, laufen also in der Regel - ebenso wie ihre Versuche, den Kunstbegriff zu definieren - nur auf persuasive Definitionen hinaus, die normative Prinzipien nicht nur geschickt propagieren, sondern sie zugleich auch der Frage nach ihrer Legitimation entziehen.

George Dickie, der sich über viele Jahre immer wieder bemüht hat, die traditionellen Theorien über die ästhetische Erfahrung zu widerlegen, bemerkt bei seinen diesbezüglichen Anstrengungen offenbar gar nicht, daß es im Grunde (einseitige) normative Prinzipien sind, die sich hinter den scheinbar neutralen Faktenaussagen dieser Theorien verbergen. Dickie läßt sich jedenfalls vorbehaltlos auf die Ebene der Diskussion über Fakten ein und versucht, die traditionellen Theorien ausschließlich auf dieser Ebene zu widerlegen. Er wendet sich auch nicht gegen tendenziöse Charakterisierungen der ästhetischen Erfahrung, sondern gegen den Versuch, sie überhaupt zu charakterisieren. Er versucht stattdessen nachzuweisen, daß es so etwas wie die ästhetische Erfahrung als ein distinktes psychisches Phänomen gar nicht gibt.

Dickie hat diese These in einer ganzen Reihe von Publikationen mehr oder weniger identischen Inhalts immer wieder vorgetragen, in denen er sich nicht scheut, stets dieselben Beispiele und oft sogar exakt dieselben Formulierungen zu verwenden. Im folgenden wird daher in der Regel nur die vorläufig letzte Version aus seinem Buch "Art and the Aesthetic" (1) zitiert, sofern nicht bestimmte Aspekte seiner Theorie an Passagen aus früheren Texten deutlicher werden.

Dickies These, daß es keine spezifisch ästhetische Erfahrung gibt, hängt mit seiner (behavioristischen) Grundüberzeugung zusammen, daß man in der Ästhetik ohne Bezugnahme auf Bewußtseinszustände oder seelische Vorgänge auskommen sollte. Die Konstruktion besonderer mentaler Entitäten, die in der traditionellen Ästhetik immer wieder eine zentrale Rolle gespielt hat, hält er für ein rein spekulatives Unterfangen, von dem man endlich ablassen sollte, weil man das, was durch derartige psychologische Konstruktionen erklärt werden soll, seiner Meinung nach viel einfacher und weniger irreführend in anderen Kategorien – insbesondere in Verhaltenskategorien – erklären kann, die problemlos empirisch überprüfbar sind.

In diesem Sinne behauptet Dickie, die von Beardsley beschriebene ästhetische Erfahrung sei ein "Phantom", und Beardsley sei nur deshalb dazu gezwungen, diese fiktive Entität zu postulieren, weil er sich einer Kategorienverwechslung schuldig macht. Er verwechselt in seiner "kausalen Konzeption", wonach die spezielle ästhetische Erfahrung von einer bestimmten Art von Gegenständen (kausal) verursacht wird, ganz einfach Ursache und Wirkung.

"I suspect that the causal conception of aesthetic experience is a roundabout and misleading way of talking about some of the features of works of art (their coherence and completeness) as effects of works of art." (2)

Es ist in der Tat auffällig, daß Beardsley die ästhetische Erfahrung mit genau denselben Prädikaten beschreibt, mit denen er auch die spezifische Art von Gegenständen beschreibt, durch die sie hervorgerufen wird, vor allem also mit den Begriffen "coherence" und "completeness". Dickie bestreitet nun, daß der Begriff "ästhetische Erfahrung", so wie Beardsley ihn verwenden will, überhaupt eine Referenz hat. Nach seiner Meinung gibt es keine einheitliche Erfahrung, sondern nur die Erfahrung der Einheitlichkeit.

Beardsley hat auf diese Kritik geantwortet, es sei zwar richtig, daß die ästhetische Erfahrung wesentlich an eine bestimmte Art von Objekten gebunden und nicht unabhängig von ihnen möglich sei - denn jede ästhetische Erfahrung richte sich sowohl auf die "phenomenal objektiven" Merkmale der Gegenstände, wie auch auf die "phenomenal subjektiven" Gefühle, die durch die Betrachtung der ersteren (kausal) verursacht werden. Andererseits behauptet er aber weiterhin, daß die subjektiven "Affekte", die der Betrachter empfindet, als eigene distinkte Gefühlsqualitäten spürbar und feststellbar sind.

"We can distinguish an aesthetic experience from a non-aesthetic one in terms of its own internal properties, and thus decide whether or not an experience is aesthetic without having first to know whether or not the object of (and in) the experience has the properties that permit aesthetic experience." (3)

Um festzustellen, ob ein bestimmtes Gefühl, das man empfindet, eine ästhetische Erfahrung ist oder nicht, muß man demnach nicht unbedingt wissen, durch welchen Gegenstand es verursacht wird. Die Feststellung, welcher Gegenstand es ist, durch den eine bestimmte ästhetische Erfahrung ausgelöst wird, bezeichnet Beardsley ausdrücklich als eine "synthetische, empirische Aussage". (4)

Um diese These plausibler zu machen, betont Beardsley, daß die ästhetische Erfahrung stets eine angenehme Erfahrung ist. ("Aesthetic experience is pleasurable, and indeed, essentially so.") (5) Da er die ästhetische Erfahrung als eine Erfahrung hinstellen möchte, die sich durch ihre Annehmlichkeit bemerkbar macht, meint Beardsley auch, man könne zu ihrer Kennzeichnung "hedonistische Ausdrücke" verwenden wie "enjoyment, satisfaction, gratification, or delight" (6) - was er selbst an anderer Stelle auch tut. (7) Beardsley kommt damit zu folgender Charakterisierung der ästhetischen Erfahrung:

"A person is having an aesthetic experience during a particular stretch of time if and only if the greater part of his mental activity during that time is united and made pleasurable by being tied to the form and qualities of a sensuously presented or imaginatively intended object on which his primary attention is concentrated." (8)

Durch die Betonung der Annehmlichkeit der ästhe-

tischen Erfahrung glaubt Beardsley, auch seine These begründen zu können, daß man die jeweilige "Größe" ("magnitude") der ästhetischen Erfahrung durch Introspektion feststellen und hierbei graduelle Abstufungen bemerken kann. Diese Behauptung ist für seine "naturalistische" Konzeption deshalb erforderlich, weil das Ausmaß des ästhetischen Genusses für ihn der einzige Maßstab sein kann, an dem der (komparative) Wert eines Kunstwerks zu messen ist.

"X is artistically better than Y if X is capable of providing a more pleasurable aesthetic experience than any that Y is capable of providing." (9)

Die hedonistische Konzeption der Bewertung von Kunstwerken, die Beardsley vertritt, zwingt ihn also dazu, die ästhetische Erfahrung als ein quasi ungerichtetes Gefühl (wie etwa Schmerzen) darzustellen, ein Gefühl, das man unabhängig davon feststellen kann, welche Vorstellungen man über seine Ursachen hat. Ob man eine ästhetische Erfahrung hat und wie "groß" sie ist, muß also ausschließlich durch "Introspektion" feststellbar sein.

"It has been very widely accepted that there is such a thing as aesthetic experience, describable in its own terms and distinguishable, at least by the practiced introspector, from other sorts of experience." (10)

Hier muß allerdings die Frage erlaubt sein, wie der "geübte Introspekteur" feststellen kann, ob er sich bezüglich seiner (introspektiv konstatierten) Gefühle überhaupt nicht irrt. Entweder kann er sich nämlich überhaupt nicht irren; daraus würde folgen, daß jedes Urteil über den künstlerischen Wert von Dingen völlig gleichwertig ist. Oder er kann sich irren; dann muß es aber Kriterien dafür geben, ob die fraglichen Empfindungen wirklich von jener angenehmen und in sich abgerundeten Art sind, wie sie (zumindest Beardsley zufolge) charakteristisch für eine ästhetische Erfahrung sind. Als solche Kriterien können dann natürlich nicht abermals introspektiv festzustellende Gefühlsqualitäten fungieren, sondern nur gewisse Merkmale der betrachteten Gegenstände. Wenn Beardsley selbst z.B. behauptet, das subjektiv spürbare Gefühl einer harmonischen und in sich abgerundeten Erfahrung sei zwar bei der Lektüre eines "chronicle play" festzustellen, nicht aber bei der Fahrt mit der Untergrundbahn (11), so hat dies als bloßer Erfahrungssatz natürlich wenig Gewicht, denn was könnte Beardsley jemandem erwidern, der behauptet, er habe dieses Gefühl bei U-Bahn-Fahrten regelmäßig, wenn nicht den - nicht-empirischen - Satz, angesichts eines so chaotischen Wahrnehmungskonglomerats sei eine in sich zusammenhängende Erfahrung doch gar nicht möglich. (Genau so argumentiert Beardsley auch tatsächlich an einer Stelle.) (12)

Diese Überlegung spricht aber dafür, die ästhetische Erfahrung nicht als ein ungerichtetes Gefühl zu verstehen, wie Beardsley es tut, sondern sie als eine "propositionale Bewußtseinsweise" aufzufassen, die nicht unabhängig von bestimmten Überzeugungen bezüglich des Gegenstandes zu verstehen ist, auf die sie sich

richtet. Daß sich ästhetische Erfahrungen in der Tat offenbar hauptsächlich einem Bewußtsein über die Qualitäten der Dinge verdanken, auf die sie sich richten, wird daran deutlich, daß sie kaum aufrechtzuerhalten sind, wenn man zu anderen Überzeugungen über die (ästhetischen) Eigenschaften dieser Dinge kommen würde. Eine ästhetische Erfahrung hat demnach stets einen intentionalen Inhalt, sie präsentiert die Welt in einer durch ästhetische Urteile beschreibbaren Weise und besteht nicht einfach in einem bewußtlosen Gefühl, über dessen Ursachen man möglicherweise gar nichts weiß.

Nun, es sich bei der ästhetischen Erfahrung, so wie Beardsley sie beschreibt, nicht um ein unabhängig feststellbares Gefühl handelt, sondern um eine Erfahrung, die erst durch ihren propositionalen Gehalt identifizierbar ist, dann bedeutet das allerdings nicht, wie Dickie anscheinend unterstellt, daß faktisch gar nichts existiert, was Beardsleys Beschreibung der ästhetischen Erfahrung (als einer ganzheitlichen und harmonischen Erfahrung) entspricht. Es wäre absurd zu leugnen, daß es derartige Erfahrungen gibt, und Dickie hat dann später auch zugegeben, daß es diese Art von Erfahrungen tatsächlich gibt. (13) Wenn er dennoch ästhetisch bleibt, ob die Rede von der "ästhetischen Erfahrung" einen Sinn hat, so muß dies noch einen anderen Grund haben.

Dieser andere Grund, an der Brauchbarkeit des Begriffs "ästhetische Erfahrung" zu zweifeln, liegt darin, daß dieser Begriff zu dem Zweck verwendet wird, um die Erfahrungen zu bezeichnen, die man typischerweise an Kunstwerken machen kann. Allein dadurch, daß für alle diese Erfahrungen ein und derselbe generelle Begriff verwendet wird, wird aber schon unterstellt, daß es sich hierbei stets um Erfahrungen von derselben identifizierbaren Qualität handelt. Gerade diese Unterstellung stellt Dickie aber in Frage. Er bezweifelt nun nicht mehr, ob man die von Beardsley beschriebene Art der Erfahrung identifizieren kann, oder ob es sie faktisch gibt, er bezweifelt vielmehr (zu Recht), ob dies die einzige Erfahrung ist, die man an Kunstwerken machen kann. Um zu zeigen, daß dies eben nicht die einzige Art der Erfahrung ist, die man an Kunstwerken machen kann, führt er auf einer peniblen Liste noch acht andere Varianten von ästhetischer Erfahrung auf, die man (seiner Meinung nach) ebenfalls an Kunstwerken machen kann. (14) Da es aber neun verschiedene Arten von ästhetischer Erfahrung gibt, kann der Ausdruck "ästhetische Erfahrung" keine distinkte psychische Befindlichkeit bezeichnen.

Dickie akzeptiert also die Prämisse der traditionellen Theorien, daß die ästhetische Erfahrung jene Erfahrung ist, die für den Umgang mit Kunstwerken spezifisch ist, und wenn er ihnen seine Behauptung entgegensetzt, die ästhetische Erfahrung sei gar nicht als eine distinkte mentale Entität nachweisbar, so ist das eigentlich nur eine verworrene Weise zu sagen, daß man nicht festlegen kann, worin sie besteht, es sei denn, man stützt sich dabei auf ein dogmatisiertes normatives Prinzip.

Nicht nur der Umstand, daß man die ästhetische Erfahrung kaum anders als im Sinne einer propositionalen Bewußtseinsweise verstehen kann, gibt also Anlaß zu dem Gedanken, sie nur mit Bezug auf ihre (jeweils verschiedenen) Gegenstände zu betrachten, sondern auch die Überzeugung, daß die ästhetische Erfahrung, sofern man darunter die Erfahrung versteht, die für Kunstwerke spezifisch ist, nicht als eine stets gleichartige und qualitativ ununterscheidbare Erfahrung verstanden werden kann. Insofern hat Dickie also durchaus Recht, wenn er sagt, daß die Rede von der ästhetischen Erfahrung unklar und irreführend ist und daher besser zu vermeiden wäre. Wenn man eine Erfahrung überhaupt als ästhetisch bezeichnen will, dann kann man dies - Dickie zufolge - also bestenfalls mit Bezug auf die Gegenstände tun, auf die sie sich richtet.

"If I am right, the experiences that derive from intercourse with aesthetic objects do not have any affective features which are peculiarly characteristic and which distinguish them from other experiences. If aesthetic experience is to be distinguished from nonaesthetic experience (and if there is any point in drawing the distinction), it will have to be done by determining whether the object from which the experience derives is an aesthetic object or not." (15)

Wenn Dickie behauptet, man könne die Frage, was eine ästhetische Erfahrung ist, nicht anhand psychologischer Kriterien entscheiden, sondern nur anhand der Gegenstände, auf die sie sich richtet, dann wird das Problem allerdings nur verschoben, denn nun stellt sich - zumindest für ihn - die Frage, was ein "ästhetischer Gegenstand" ist.

Der Begriff des "ästhetischen Objekts" gehört ursprünglich in das Repertoire der traditionellen Ästhetik. Er bezeichnet dort (wie schon am Beispiel *Paradisiere* angedeutet wurde) in ontologisierender Rede die Summe der ästhetischen Eigenschaften eines Gegenstandes, bzw. - wenn er mit Bezug auf Kunstwerke verwendet wird - die Summe der künstlerisch relevanten Eigenschaften des betrachteten Werkes. Da aber beispielsweise chemische und physikalische Eigenschaften bei der Betrachtung eines Kunstwerkes keine Rolle spielen, wird in der traditionellen Ästhetik häufig die These aufgestellt, das eigentliche Kunstwerk sei in Grunde nur das "ästhetische Objekt". In Anbetracht dieser wird dann in der Regel zu definieren versucht, was ein "ästhetisches Objekt" ist, wobei sich hinter dieser merkwürdigen Bemühung natürlich nur die Suche nach einem Prinzip verbirgt, mit dem man entscheiden kann, welche Merkmale zu den künstlerisch relevanten Merkmalen eines Kunstwerks gehören und welche nicht.

Als eine notwendige (wenngleich nicht hinreichende) Bedingung dafür, daß eine bestimmte Eigenschaft künstlerisch relevant ist, wird häufig genannt, daß sie unmittelbar wahrnehmbar sein muß.⁽¹⁾ Da diese Bedingung aber zu weit ist, wird in der Geschichte der (traditionellen) Ästhetik oft auch behauptet, das ästhetische Objekt werde erst durch eine besondere Wahrnehmungsweise des Betrachters konstituiert, eine bestimmte subjektive Einstellung oder Disposition, eine spezielle "aesthetic attitude".

Nach Dickies Meinung sind alle derartigen Theorien der traditionellen Ästhetik allerdings unhaltbar und seine Kritik an diesen Theorien hatte ihn zunächst sogar zu der Überzeugung geführt, daß es besser wäre, in der Ästhetik ganz ohne den Begriff "ästhetisch" auszukommen, da dieser Begriff ohnehin nur ein "leerer" Begriff ist.⁽²⁾ In einer solchen Ästhetik ohne den Begriff "ästhetisch" hätte man dann allerdings auch nicht mehr von ästhetischen Gegenständen oder ästhetischen Eigenschaften sprechen können. Dickie schien dies zunächst auch nicht erforderlich, weil er glaubte, daß die Funktion, die diese Begriffe gewöhnlich haben, ebenso gut auch von dem Begriff "Kunstwerk" allein übernommen werden kann. Wenn er sich schließlich doch genötigt sieht, den Begriff "ästhetisches Objekt" zu verwenden, dann zeigt sich, daß dies offenbar ein Irrglaube war.

Auf den Gedanken, daß man auf den Begriff des Ästhetischen ganz verzichten könnte, kam Dickie im Zusammenhang seiner Kritik an den traditionellen Theorien über eine (angeblich existierende) spezifisch "ästhetische Einstellung", die es ermöglicht, die ästhetischen Eigenschaften der Dinge zuverlässig zu erkennen. Dickie kritisiert hier unter anderem die Theorie von Bullough⁽³⁾, der behauptet, es sei dazu eine bestimmte

Art von "psychischer Distanz" erforderlich, und die Theorie von Stolnitz(4), der meint, es handle sich um "disinterested and sympathetic attention".

Dickie stützt sich bei seiner Kritik an derartigen Theorien immer wieder auf eine Reihe von Gegenbeispielen, die zeigen sollen, daß es die jeweils behaupteten psychischen Vorgänge oder Dispositionen gar nicht gibt, oder daß sie bei der Betrachtung von Kunstwerken zumindest nicht immer nachweisbar sind. Aufgrund dessen hat er die Unterstellung, es müsse eine bestimmte, psychologisch definierbare ästhetische Einstellung geben, als einen "Mythos"(5) bezeichnet, und den Gedanken geäußert, daß die Wahrnehmung ästhetischer Qualitäten nicht davon abhängt, daß man eine spezielle psychische Haltung oder Betrachtungsweise einnimmt, sondern nur davon, auf welche Merkmale man seine (ganz normale) Aufmerksamkeit jeweils richtet.

Da Dickie dieses Problem ausschließlich in Bezug auf Kunstwerke erörtert, kann er die These aufstellen, die ganze Debatte um die "ästhetische Einstellung" sei auf die Frage reduzierbar, ob man seine ungeteilte Aufmerksamkeit auf das Kunstwerk mit allen seinen relevanten Merkmalen richtet oder nicht. Die Beispiele, die von den Protagonisten einer speziellen "ästhetischen Einstellung" immer wieder angeführt werden, um die von ihnen postulierte ästhetische Einstellung ex negativo davon abzugrenzen, interpretiert Dickie daher so, daß dort der Betrachter seine Aufmerksamkeit entweder überhaupt nicht auf das Kunstwerk konzentriert, sondern auf etwas anderes (z.B. seine Erinnerungen an die in einem Portrait dargestellte Person) oder aber nur auf einen Teilaspekt (z.B. die moralische Botschaft des Werkes).(6) Die Einstellung, die mit dem Adjektiv "ästhetisch" spezifiziert werden soll, besteht Dickie zufolge also nur darin, seine Aufmerksamkeit ungeteilt auf das Kunstwerk und alle seine Aspekte zu richten. Diese Konzeption könnte man natürlich auch als Dickies Version der Theorie über die ästhetische Einstellung bezeichnen. Die ästhetische Einstellung ist einfach die Einstellung, die sich auf die ästhetischen Merkmale eines Kunstwerks richtet, und hierzu zählen alle jenen Charakteristika, die man als "Teil des Kunstwerks" identifizieren kann.

"A work's moral vision is a part of the work and ..., therefore, a critic can legitimately describe and evaluate it. I would call any defect or merit which a critic can legitimately point out an aesthetic defect or merit, but what we call it does not matter."(7)

Als "ästhetisch" kann man demnach also jene Merkmale von Kunstwerken bezeichnen, die "Teil" des Kunstwerkes sind, und die von einem Kunstkritiker legitimerweise beschrieben werden können. Ob man eine Eigenschaft (bzw. das entsprechende Urteil über sie) als "ästhetisch" bezeichnen kann, hängt demnach also nur davon ab, ob sie eine Eigenschaft des Kunstwerks ist.

"Any statement about a work is a critical statement and, hence, falls within the aesthetic domain."(8)

Man könnte allerdings - wie Dickie selbst bemerkt - die Ansicht vertreten, daß nicht alle Eigenschaften des Kunstwerks kunstkritisch von Bedeutung und daher ästhetisch zu nennen sind. Beispielsweise könnte man es ablehnen, die moralische Haltung, die sich an einem Kunstwerk ablesen läßt, als einen ästhetischen Aspekt dieses Werkes zu bezeichnen. Dazu sagt Dickie folgendes:

"... 'is aesthetic' being used here? It is being used to segregate certain aspects of works of art from such as formal and stylistic aspects and to segregate as a work's moral vision. But it seems to follow that the connotation is only nominal. 'Aesthetic' has been employed as a term for a certain subset of characteristics of a work of art." (19)

Die Bedeutung, die Dickie dem Ausdruck "ästhetisch" hier zuschreibt, ist aber genau dieselbe, mit der auch Dickie selbst diesen Ausdruck verwendet. Auch bei ihr bezeichnet der Ausdruck "ästhetisch" je die kunstkritisch bedeutsamen Aspekte eines Kunstwerks. Dickie ist lediglich der Meinung, daß ausnahmslos alle Aspekte, die man als "Teil des Kunstwerks" bezeichnen kann, kunstkritisch bedeutsam sind und daher "ästhetisch" genannt werden dürfen. Da Kunstwerke aber offensichtlich auch Eigenschaften haben, die kunstkritisch nicht von Belang sind, läuft Dickies Theorie nur auf den Vorschlag hinaus, den Begriff "Kunstwerk" so zu verwenden, daß er sozusagen nur die Summe aller künstlerisch relevanten Merkmale umfaßt. Damit entlehnt er sich jedoch von dem allgemeinen Sprachgebrauch, denn umgangssprachlich würde man ja durchaus sagen daß z.B. die Rückseite eines Gemäldes ein "Teil des Kunstwerks" ist, obwohl sie nicht von Kunstkritikern diskutiert wird und auch ganz unerheblich für die Frage ist, ob das Gemälde ein Kunstwerk ist. Dickie kann also nur deshalb auf den Ausdruck "ästhetisch" verzichten, weil seine Funktion von einem verengten Kunstbegriff übernommen werden soll, der sich nur auf das Ensemble der künstlerisch relevanten Merkmale bezieht, denn genau dieselbe Funktion war es auch, die der Ausdruck "ästhetisches Objekt" in der traditionellen Theorie hatte.

Dickie hat später selbst zugegeben, daß man den Kunstbegriff in einem engeren und einem weiteren Sinne verstehen kann, wobei der letztere der umgangssprachliche Sinn ist und der erstere jener, den er selbst zu verwenden gedachte, um das zu bezeichnen, was in der traditionellen Theorie das "ästhetische Objekt" genannt wurde, also die Summe derjenigen Eigenschaften eines Kunstwerks (im weiteren Sinne), die von Bedeutung dafür sind, ob es überhaupt ein Kunstwerk ist bzw. ob es ein gutes Kunstwerk ist. Dies sind zugleich jene Eigenschaften, auf die die Kunstkritik Bezug nimmt. Dickie übernimmt für diese "Teilmenge" der Eigenschaften eines Kunstwerks schließlich selbst - wenn auch nur widerstrebend(1) - die traditionelle ontologisierende Bezeichnung "aesthetic object".

"The aesthetic qualities of a work of art constitute what is generally called 'an aesthetic object'. The question is, then, which characteristics of a work of art constitute the aesthetic object of that work and which characteristics do not. The point of settling the question is that aesthetic objects are the proper objects of appreciation and criticism." (2)

Diejenigen Charakteristika, die das "ästhetische Objekt" ausmachen, sind es also, aufgrund derer etwas überhaupt ein Kunstwerk ist. Der Versuch, ein generelles Prinzip zu finden, wonach man unterscheiden kann, ob ein bestimmtes Merkmal zu diesen Charakteristika gehört oder nicht, muß aber nach Dickies Überzeugung scheitern. Um dies plausibel zu machen, hat Dickie unter anderem Beardsleys These, es sei eine notwendige (jedoch nicht hinreichende) Bedingung dafür, daß ein Merkmal zum "ästhetischen Objekt" gehört, daß es unmittelbar wahrnehmbar sein müsse, durch allerlei Gegenbeispiele zu widerlegen versucht: die sichtbaren, aber künstlerisch bedeutungslosen Bühnenarbeiter im chinesischen Theater, die unsichtbaren, aber zum Verständnis des Werkes wichtigen Drähte bei Ballettaufführungen, die besonders hohe Sprünge erlauben, etc. (3) Das Kriterium der unmittelbaren Wahrnehmbarkeit scheint also in der Tat - ebenso wie die psychologischen Kriterien der Attitude-Theoretiker - ungeeignet zu sein, um künstlerisch relevante von irrelevanten Merkmalen zu unterscheiden. Diesen Nachweis zu erbringen, hat Dickie übrigens als sein theoretisches Hauptanliegen bezeichnet.

"I am trying to free the concept of the aesthetic from the psychological and epistemological analyses which philosophers have been giving since the nineteenth century." (4)

Offenbar kann man weder durch die Angabe einer bestimmten Art von Eigenschaften, noch durch die Spezifizierung einer besonderen mentalen Einstellung, mit der man die Dinge betrachtet, zuverlässig die Gruppe jener Aspekte eingrenzen, die künstlerisch von Belang sind.

Nachdem Dickie diese These (unter anderem anhand der Theorien von Aldrich und Beardsley) plausibel gemacht hat, stellt sich allerdings folgende Frage:

"If one cannot pick out those aspects of a work of art which properly constitute an aesthetic object by looking at the work in a certain way (Aldrich) or just by looking (Beardsley), then how is one to tell whether an aspect of a work of art is part of an aesthetic object?"

Dieser Richtung in der Dichtung ist eine Antwort zur diese Frage zu finden, heißt, darf es sich schon in einer solchen ersten Applikation an. Er kritisiert dort Williams's Theorie, daß die ästhetische Einstellung darauf beruht, daß wir eine psychische Distanz einnehmen, indem er sagt, was diese die "ironie", die Gullough mit abstrakten psychologischen Begriffen beschreibt, und besser die Felle regelgelasteten Verhaltens erklären. Wenn beispielsweise der Theaterbesucher auf seinem Stuhl sitzen bleibt und dem schönen Fräulein auf der Bühne, die von einem niedertrachtigen Scherler bedrängt wird, nicht zu Hilfe eilt, dann liegt das nicht daran, daß er sich in einer sonderbaren psychologischen psychischen Verfassung befindet (wie Gullough behauptet), sondern einfach daran, weil er weiß, wie man sich im Theater zu benehmen hat. Er folgt bestimmten Konventionen, die es (unter anderem) verbieten, sich in die Aufführung des Stückes einzumischen.

"It is not that we are detached or distanced from a work of art, we are barred from the work of art by the rules of the art game." (6)

Es ist also überflüssig, ein imaginäres Reich besonderer mentaler Einstellungen und Erfahrungen zu postulieren, das nach den traditionellen Theorien das Kunstwerk wie ein Astralleib begleitet - es genügt völlig, wenn man sich genau anschaut, wie sich die Menschen einem Kunstwerk gegenüber verhalten. Dickie ist von Beginn an der Meinung, daß die Probleme der Ästhetik einfacher lösbar sind, wenn man sie in (empirisch überprüfbar) Verhaltenskategorien formuliert. Das Verhalten Kunstwerken gegenüber ist aber (wie alles Verhalten) weitgehend von Regeln und Konventionen bestimmt, und diese Regeln und Konventionen determinieren nicht nur, wie man sich (etwa im Museum) Kunstwerken gegenüber zu verhalten hat, sie legen auch fest, worauf man in den verschiedenen Genres und Gattungen zu achten hat, und damit legen sie auch fest, welche Merkmale in einem jeweiligen Fall künstlerisch relevant sind und welche nicht.

"The question of whether a given aspect of a work of art is to be considered part of a work of art, narrowly or broadly speaking, must be decided, not by appeal to a general principle, but by a careful consideration of the individual work of art and the practices and conventions within which it has its place." (7)

Welches die künstlerisch relevanten Eigenschaften eines Kunstwerks sind, kann man Dickie zufolge also nicht aufgrund eines generellen Prinzips feststellen, es wird vielmehr durch die jeweiligen Konventionen der

Gesellschaft in jedem konkreten Fall gesondert determiniert. Ausschlaggebend ist hierbei aber nur jenes Subsystem der Gesellschaft, dessen Funktion darin besteht, Kunstwerke zu produzieren, zu präsentieren, zu kritisieren etc. - also jenes System, das Dickie im Anschluß an Danto die "artworld" nennt.

"The primary and secondary conventions ... which locate and specify the aesthetic features of works of art are conventions of the artworld." (8)

Welche Aspekte eines Kunstwerks künstlerisch relevant sind, ist nach dieser These nicht schon allein aufgrund der Eigenschaften determiniert, die man an dem betreffenden Werk feststellen kann, es wird vielmehr ausschließlich durch soziale Determinanten festgelegt, die man eben an dem betreffenden Werk nicht unmittelbar feststellen kann. Da die ästhetischen bzw. künstlerisch relevanten Eigenschaften eines Kunstwerkes nach Dickies Auffassung also wesentlich aufgrund von sozialen Konventionen determiniert sind, nennt Dickie seine Theorie über das Ästhetische auch eine "institutionelle Theorie".

"The institutional theory of the aesthetic object concentrates attention on the practices and conventions used in presenting certain aspects of works of art to their audiences and argues that the presentational conventions locate or isolate the aesthetic objects (features) of works of art." (9)

Die Auskunft, daß die künstlerisch relevanten Merkmale eines Kunstwerks jene sind, die durch bestimmte Konventionen als solche festgelegt worden sind, ist natürlich nicht sonderlich erhellend. Es wird damit auch kein Kriterium angegeben, das ausreichend wäre, in konkreten Fällen eine Entscheidung darüber zu fällen, welche Merkmale in dem betreffenden Fall künstlerisch von Belang sind und welche nicht. Aber eine informative Antwort ist angesichts der Frage, um die es geht, wohl auch nicht möglich. Wenn man wissen will, welches die "relevanten Aspekte" von Kunstwerken sind, so ist das ähnlich, wie wenn man fragt, welche Bewegungen man beim Tanzen macht. Auf beide Fragen kann eben nur antworten: es kommt darauf an.

Damit schließt sich wieder einmal ein Kreis: Der Ausgangspunkt war die unbefriedigende Erkenntnis, daß die ästhetischen Eigenschaften, aufgrund derer man ja offenbar Kunstwerke als solche bezeichnen kann, von Kunstwerk zu Kunstwerk so verschieden sind, daß sie sich nicht unter ein gemeinsames Prinzip bringen lassen. Der Versuch, trotz dieser Verschiedenheit - sozusagen auf der Seite des subjekten Korrelats - eine Gemeinsamkeit bezüglich des Beurteilungsgesichtspunktes ausfindig zu machen, führte zu dem Postulat einer spezifischen ästhetischen Erfahrung. Diese kann aber aus verschiedenen Gründen nur angemessen beschrieben werden mit Bezug auf die Eigenschaften, durch die sie ermöglicht wird. Diese sind aber (siehe oben) von Fall zu Fall verschieden. Auch der Versuch, eine spezifisch ästhetische Einstellung zu bestimmen, führt nur zu dem Ergebnis, daß dies eben die Einstellung ist, die sich

auf die (von Fall zu Fall verschiedenen) ästhetischen Eigenschaften richtet. Und schließlich kann auch die Konzeption eines besonderen ästhetischen Objekts nur zu dem schon bekannten Resultat führen, daß darunter die Summe der ästhetischen Eigenschaften zu verstehen sei. Und wenn Dicks sagt, daß diese oben in jedem einzelnen Fall durch die jeweiligen Vorurteile determiniert seien, dann sagt er damit zunächst auch nur, daß es über kein allgemeines Kriterium geht, unter dessen Merkmalen Merkmale identifiziert werden, die ästhetisch relevant sind, und damit auch, daß die Identifizierung von Dingen als ästhetisch relevant ist.

Wenn man zu der Überzeugung gekommen ist, daß die Konventionen der Kunstwelt festlegen, welche Merkmale an Kunstwerken künstlerisch relevant sind, dann ist es nur noch ein kleiner Schritt zu der These, daß durch diese Konventionen auch festgelegt wird, was überhaupt ein Kunstwerk ist und was nicht. Ausgehend von seiner Kritik an den traditionellen Theorien über spezifisch ästhetische Eigenschaften, Einstellungen oder Erfahrungen kommt Dickie daher schließlich zu einer "institutionellen Theorie" der Kunst, und er glaubt, aufgrund dieser Theorie sogar eine neuartige Definition des Begriffs "Kunstwerk" geben zu können.

Um eine solche Definition in Angriff zu nehmen, übernimmt Dickie zunächst einmal die (von Weitz und Kennick) bekannte Unterscheidung zwischen einem evaluativen und einem klassifikatorischen Gebrauch des Kunstbegriffs, um - wie üblich - den ersteren, weil er nicht allgemeinverbindlich definierbar ist, auszuklammern und sein Interesse auf den letzteren zu konzentrieren.

"It is, of course, the descriptive sense of 'work of art' which is at issue when the question of whether 'art' can be defined is raised." (1)

Den evaluativen Kunstbegriff kann man Dickie zufolge deshalb nicht definieren, weil er auf beliebige Dinge anwendbar ist, die man (aufgrund irgendwelcher Eigenschaften) loben will. In diesem Sinne kann der Begriff auch auf Dinge verwendet werden, die im deskriptiven Sinne gar keine Kunstwerke sind, etwa wenn man einen Kuchen als Kunstwerk bezeichnet. (2) Da man den Kunstbegriff in diesem Sinne prinzipiell auf **alles** anwenden kann, kann diese Verwendung anscheinend nicht auf gemeinsamen Eigenschaften der damit bezeichneten Dinge beruhen.

"It is, by the way, not at all surprising that the members of the class of objects which we find worthy of notice and praise do not all have a characteristic in common." (3)

Dickie hat bei seinem Verständnis des evaluativen Gebrauchs des Kunstbegriffs also nicht so sehr jenen Gebrauch im Auge, der für die traditionellen Kunsttheorien typisch war, die diesen Begriff ja durchaus aufgrund von gemeinsamen (ihnen lobenswert erscheinenden) Eigenschaften verwendet wissen wollten und ihn auch nicht als unspezifisches Wort des Lobes überall zu verwenden gedachten, sondern weitgehend koextensiv mit dem deskriptiven, klassifikatorischen Kunstbegriff.

Dem deskriptiven Kunstbegriff, um dessen Definition sich Dickie bemüht, schreibt er (ganz wie Weitz und Kennick) die Funktion zu, unabhängig von subjektiven Vorlieben oder normativen Überzeugungen die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse von Dingen festzustellen.

"The classificatory sense is used simply to indicate

that 'X' thing belongs to a certain category of artifacts." (4)

Dieses diesen neutralen klassifikatorischen Gebrauch des Kunstbegriffs gibt, der zu keiner positiv wertenden Stellungnahme verpflichtet, erweist sich - Dickie zufolge - unter anderem durch, daß der Ausdruck "schlechte Kunst" nicht nur nicht was ja offen undig der Welt ist, sondern daß der Begriff "Kunstwerk" in dem empirisch-klassifikatorischen Sinne, der Dickie beschreibt, nicht vorhanden ist, denn es gibt so definierten sein, daß man sich den schlichten Kunstbegriff abgrenzen in jedem einzelnen Fall, sondern es ist schon klar, ob der betreffende Gegenstand zur Klasse der Kunstwerke gehört oder nicht - und zwar unabhängig von subjektiven Urteilskriterien. Außerdem muß der Begriff für alle, die ihn verwenden, dasselbe Standes haben, denn andernfalls wäre es ja kein klassifikatorischer Begriff in dem Sinne, nach dem Dickie sich interessiert.

Der so verstandene klassifikatorische Gebrauch des Kunstbegriffs kommt - wie Dickie selbst bemerkt - statistisch allerdings relativ selten vor. Dies liegt seiner Meinung nach aber nur daran, daß man gewöhnlich nicht zugeben muß, ob es sich bei einem gegebenen Gegenstand um ein Kunstwerk handelt, weil dies meistens - außer vielleicht bei den jeweils avantgardistischen Werken - ohnehin klar ist. Obgleich die Verwendung des Kunstbegriffs in diesem Sinne statistisch gesehen selten ist, handelt es sich Dickie zufolge dennoch um die fundamentale Bedeutung des Begriffs.

"The classificatory sense of 'work of art' is a basic concept which structures and guides our thinking about our world." (6)

Nun war es natürlich genau dieser klassifikatorische Kunstbegriff, von dem Weitz behauptet hatte, er sei nicht definierbar. Wenn Dickie behauptet, er sei doch definierbar, so muß er zeigen, daß die These von Weitz nicht haltbar ist. Dickie schließt sich in diesem Zusammenhang einem Argument von Mandelbaum an, der die These, daß es keine notwendigen und hinreichenden Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffes geben könne, weil er andernfalls nicht auf neuartige Fälle ausdehnbar sei, kritisiert hatte und den Grund dafür, daß Weitz diese unhaltbare These aufstellen konnte, darin sah, daß er sich bei seinen Überlegungen ausschließlich auf die äußerlich sichtbaren Merkmale von Kunstwerken beschränkte und ihre "unsichtbaren" Charakteristika ("non-exhibited features") außer Acht ließ. (7)

Von diesem Gedanken inspiriert, versucht Dickie eine Definition des (klassifikatorischen) Kunstbegriffs zu finden, die sich ausschließlich auf Relationseigenschaften stützt, also auf eine Untergruppe der von Weitz ignorierten nicht äußerlich ablesbaren Eigenschaften. (8) Obwohl Dickie sich ansonsten nicht als überzeugter Anhänger Wittgenstein erweist, zitiert er ihn als Kronzeugen für die von ihm angestrebte Defini-

tion des Kunstbegriffs.

"We should take our clue from Wittgenstein and examine 'art' as a 'form of life' rather than simply staring at particular works of art to try to discover what easily observable properties they might have in common. If we do this, then perhaps we will be able to discover the essential, although relational and not obvious, characteristics of art." (9)

Lange vor Dickie hatte schon Arthur C. Danto die These vertreten, daß man Kunstwerke nicht ohne Bezug auf die vielfältigen kulturellen und historischen Relationen betrachten kann, in denen sie stehen.

"To see something as art requires something the eye cannot descry - an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld." (10)

Im Gegensatz zu den traditionellen Theorien, die aufgrund ihrer essentialistischen Prämissen häufig dazu neigen, Kunstwerke im Sinne von unwandelbaren und substantiell autonomen Entitäten zu sehen, betont Danto also ihre Abhängigkeit von Theorien, Traditionen und Institutionen, und Dickie folgt ihm darin zumindest so weit, als er Kunstwerke im Hinblick auf ihren institutionellen Zusammenhang definieren will. Die Bedeutung dieses Zusammenhangs wird seiner Meinung nach augenfällig, wenn man avantgardistische Kunstwerke, wie etwa die Objekte des Dadaismus betrachtet.

"When the objects are bizarre, as in the case of Duchamp and friends, our attention is forced away from the objects' obvious properties to a consideration of the objects and their social context." (11)

Wenn aber die Berücksichtigung des "sozialen Kontexts" unumgänglich ist, wenn verständlich werden soll, was Kunstwerke für Dinge sind, dann wäre es ein Fehler, die Qualitäten, die ein Gegenstand nur aufgrund dieses sozialen Kontextes hat, an diesem Gegenstand selbst ausfindig machen zu wollen. Und wenn es der Gebrauch ist, der einen Gegenstand zum Kunstwerk macht, dann ist es auch unschwer zu verstehen, daß das Denken über Kunst häufig in mystifizierenden Bahnen verläuft. Der Gebrauch ist schließlich nicht an den Dingen selbst abzulesen und die Qualitäten, die dem betreffenden Ding durch diesen Gebrauch zukommen, werden (wie z.B. beim Geld) leicht als (mysteriöse) Eigenschaften der entsprechenden Dinge selbst mißverstanden. Daß ein Pfeil in eine Richtung zeigt, ist aber nicht schon durch die Anordnung der Striche festgelegt, sondern - wie Wittgenstein sagt - nur durch die "Anwendung", die von solchen Strichen gemacht wird. (12)

Und wenn es sich mit der Kunst ähnlich verhält, dann hat Dickie natürlich Recht, wenn er versucht, das, was etwas zum Kunstwerk macht, in solchen Merkmalen zu suchen, die nicht an den Dingen selbst ablesbar sind.

Dickie möchte die neuartige Definition des Kunstwerkes, die er anbietet, ganz nach dem klassischen Muster als genus und differentia speciales formulieren. Er muß also beweisen, wie die traditionellen Kunsttheorien nicht gemeinsamer Eigenschaften der Kunstwerke auch, aufgrund dieser an notwendige und hinreichende Bedingungen für die Existenz des (klassifizierbaren) Kunstwerks (4) verfallen sein.

Die erste notwendige Bedingung dafür, daß ein Objekt als Kunstwerk bezeichnet kann, ist der (10.13) Gegenstand, die, daß es sich um einen Gegenstand handelt, auf, der von Menschen gemacht wurde.

"Part of what is meant when we think of or assert of something (not in praise) that it is a work of art is that it is an artifact." (1)

"Artifactuality is a necessary condition (call it the genus) of the primary sense of art." (2)

Hiermit hat Dickie eine erste gemeinsame Relations-eigenschaft (3) von Kunstwerken gefunden. Er gedenkt, sie in seiner Definition als genus zu verwenden. Er relativiert die Notwendigkeit dieser Bedingung allerdings sogleich wieder, weil er nicht ausschließen möchte, daß z.B. ein Stück Treibholz, das völlig unbearbeitet bleibt, zum Kunstwerk avancieren könnte. Um seine Bedingung auch für derartige Fälle aufrechterhalten zu können, behauptet er, daß einem Gegenstand, der zum Kunstwerk wird, die "Artefaktualität" auch "übertragen" werden könne. (4) Die Sinnlosigkeit dieser Behauptung, über die viel geschrieben worden ist (5), will hier nicht weiter diskutiert werden, denn Dickie hat selbst dazu bemerkt:

"Artifactuality is by far the less interesting part of my definition." (6)

Es ist also lohnender, sich der zweiten notwendigen Bedingung (der differentia) zuzuwenden, die er für seine Definition außerdem noch braucht. Nach seiner eigenen Theorie können die Eigenschaften, die für die Frage relevant sind, ob es sich bei einem Artefakt um ein Kunstwerk handelt, eigentlich nur jene sein, die er "ästhetische Eigenschaften" genannt hat. Da aber diese Eigenschaften aufgrund der jeweils wechselnden und wandelbaren Konventionen, durch die sie festgelegt werden, von Kunstwerk zu Kunstwerk jeweils verschieden sind, kann man über sie keine generalisierende Aussage machen. Obwohl es sich hier um die Eigenschaften handelt, aufgrund derer allein Kunstwerke das sind, was sie sind, kann in einer Definition des Kunstbegriffs also fatalerweise nicht auf sie Bezug genommen werden.

Um dennoch zu seiner Definition zu kommen, nimmt Dickie an, daß es trotz der stets wechselnden ästhetischen Eigenschaften von Kunstwerken eine gewisse Konstanz in unserem Verhalten ihnen gegenüber gibt.

"We are most likely to discover the differentia of art by considering 'what we do with certain objects'." (7)

Der indexikalische Ausdruck "wir" läßt die Vermutung aufkommen, daß der Kunstbegriff, den Dickie zu definieren sucht, kulturell relativ sein könnte, und Dickie möchte die Möglichkeit auch gar nicht ausschließen, daß seine Definition lediglich den Kunstbegriff der "present-day Americans" (8) erfassen kann. Jedenfalls baut er seine Definition ganz bewußt darauf auf, was heute in unserer westlichen Kultur mit den Dingen, die hier als Kunstwerke bezeichnet werden, getan wird. Und das ist seiner Meinung nach trotz der immensen Heterogenität der verschiedenen Gattungen und der entsprechenden Subsysteme der Kunstwelt (Theater, Bildende Kunst etc.) doch im Grunde immer dasselbe.

"One central feature all of the systems have in common is that each is a framework for the presenting of particular works of art. Given the great variety of the systems of the artworld it is not surprising that works of art have no exhibited properties in common. If, however, we step back and view the world in their institutional setting, we will be able to see the essential properties they share." (9)

An dieser Passage wird deutlich, daß Dickie ganz bewußt die essentialistische Prämisse der traditionellen Kunsttheorie wieder aufgreift, wonach es erforderlich ist, die "wesentlichen" gemeinsamen Eigenschaften von Kunstwerken ausfindig zu machen. Dickie sucht sie nur auf einer anderen Ebene als die traditionellen Theorien, nämlich im Hinblick auf den "institutionellen Rahmen", in dem sie präsentiert werden. Durch diese Präsentation gewinnen Kunstwerke seiner Meinung nach zugleich einen spezifischen Status.

"All of the subsystems of the Artworld have in common that each is a framework for the presenting of candidates for appreciation: they are institutions for the conferring of status." (10)

Was es für Dickies Theorie bedeutet, daß er die differentia von Kunstwerken darin sieht, daß sie einen bestimmten Status haben, wird noch zu erörtern sein. Zunächst jedoch muß deutlich werden, worin dieser Status besteht. Auf diese Frage gibt Dickie in einem Kommentar zu einer seiner eigenen Schriften eine klare Antwort.

"I write '...the conferred status of art, or more strictly speaking, the conferred status of candidate for appreciation'. Even a reader who missed this passage should have been able to see that the two expressions mean the same thing." (11)

Da sich bei den beiden Ausdrücken der Statusbegriff sozusagen "wegkürzen" läßt, ist klar, daß "art" für Dickie gleichbedeutend ist mit "candidate for appreciation". Der Kunststatus ist also seiner Meinung nach der Status eines Gegenstandes, der als "Kandidat" für jene Wertschätzung fungiert, die er mit dem schillernden Wort "appreciation" bezeichnet. Auch

Dickie geht also bei seinem Versuch, eine neuartige Definition des Kunstbegriffs zu geben, zunächst noch von dem ganz traditionellen Gedanken aus, daß ein Kunstwerk mit Bezug auf die Wertschätzung zu definieren ist, die sich auf es richtet. Im Gegensatz zu den (von ihm kritisierten) traditionellen Theorien legt Dickie aber nicht fest, um welche Art von Wertschätzung es sich dabei handelt. Denn nur wenn er dies ganz bestimmt läßt, kann er behaupten, es sei eine gemeinsame Eigenschaft von Kunstwerken, daß sie der Wertschätzung dienen.

"Works of art differ so much from one another - for example, comedies are very different from tragedies - that it seems unlikely that the appreciation characteristic of our experience of one kind of work has something in common with the appreciation characteristic of our experience of another kind of work. But paintings, poems, and plays are the objects of our appreciation and the fact that the objects differ considerably does not mean that the various appreciations differ. Indeed if we mean by 'appreciation' something like 'in experiencing the qualities of a thing one finds them worthy or valuable', then there is no problem about the similarity of the various appreciations." (12)

Kunstwerke haben demnach gemeinsam, daß man an ihnen Erfahrungen machen kann, die man wertvoll findet. Wenn dies die gemeinsame Eigenschaft ist, auf die sich Dickies Definition des Kunstbegriffs stützt, dann fragt es sich allerdings, wie er sicherstellen kann, daß der auf dieser Basis definierte Begriff ein rein klassifikatorischer Begriff bleibt. Wie Dickie selbst betont, ist ja derjenige Gebrauch des Kunstbegriffs, der den Dingen, die damit bezeichnet werden, wertvolle Qualitäten zuspricht, der evaluative Gebrauch des Begriffs.

"The evaluative sense of 'work of art' is used to praise an object - for example, 'That driftwood is a work of art' or 'That painting is a work of art'. In these examples we are saying that the driftwood and the painting have qualities worthy of notice and praise." (13)

Wenn er den Ausdruck "appreciation", der ja nach Dickies eigener Aussage bedeuten soll, daß man bestimmte Qualitäten der Dinge wertvoll findet, in der Definition eines klassifikatorischen Kunstbegriffs verwenden will, dann muß er die normativen Implikationen dieses Begriff neutralisieren.

"Please keep in mind that for something to be a work of art in the classificatory sense does not mean that it has any actual value." (14)

Die elaborierteste Fassung seiner Definition des (klassifikatorischen) Kunstbegriffes, die Dickie - nach mehreren vorläufigen Formulierungen(1) - anbietet, ist folgende:

"A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)."(2)

Wenn man diese Definition in den Satz "Dies ist ein Kunstwerk" einsetzt, dann ist damit in der Tat keine Wertung des betreffenden Gegenstandes ausgesprochen. Es wird vielmehr nur festgestellt, daß der betreffende Gegenstand von gewissen Personen zum Zweck der Wertschätzung vorgeschlagen (und mit einem dementsprechenden "Status" versehen) wurde. Es folgt daraus nicht, daß sich der Sprecher diesem Vorschlag anschließt. Wer den Satz äußert, vollzieht also nicht selbst eine Wertung, sondern berichtet bestenfalls über eine Wertung.

Dickie hält es darüber hinaus für wichtig, daß in der Definition nicht gesagt wird, daß der Gegenstand tatsächlich geschätzt wird, sondern nur daß es sich um einen "Kandidaten", d.h. einen möglichen Gegenstand der Wertschätzung handelt.

"It is important not to build into the definition of the classificatory sense of 'work of art' value properties such as actual appreciation: to do so would make it impossible to speak of unappreciated works of art. Building in value properties might even make it awkward to speak of bad works of art."(3)

Diese Begründung ist allerdings noch nicht einmal dann einleuchtend, wenn die "tatsächliche Wertschätzung" diejenige des Sprechers selbst wäre - die allerdings in Dickies Definition ohnehin nicht gemeint ist. (Es gibt bekanntlich das Phänomen einer ästhetischen Akrasia, also die Unfähigkeit, Dinge, die man als Kunstwerke klassifizieren würde, schätzen zu können, bzw. die Wertschätzung trivialer Dinge aufzugeben.) Eine neutrale klassifikatorische Definition ist jedenfalls auch dann möglich, wenn darin auf "faktische Wertschätzung" Bezug genommen wird. Solange man nur feststellt, daß ein Gegenstand von jemandem - einem anderen oder (in einem gewissen Sinne) sogar von einem selbst - geschätzt wird, spricht man diesem Gegenstand noch keine "Werteigenschaft" zu, wie Dickie anzunehmen scheint. Daher wird derjenige, der eine solche Feststellung macht, auch durch nichts daran gehindert, den betreffenden Gegenstand negativ zu bewerten. Wenn Dickie es vorzieht, von "candidate for appreciation" zu sprechen, so hat das gewisse Vorteile für seine Theorie, die noch zu erläutern sein werden - aus Gründen der Neutralität seiner Definition ist er jedenfalls nicht dazu gezwungen. Der Bericht über eine

Wertung ist schließlich nicht selbst eine Wertung, sondern eine ebenso assertorische Aussage wie ein Bericht über irgendetwas anderes.

Die Neutralität der Definition ist aber ohnehin schon dadurch versichert, daß das Kunstwerk nicht allein im Hinblick auf Wertschätzung definiert wird, sondern dadurch, daß es einen bestimmten sozialen Status hat. Ob ein Gegenstand einen bestimmten Status hat oder nicht, ist aber im Prinzip eine empirische Frage, die durch soziologische oder historische Methoden überprüft werden kann, und daher spielt es keine Rolle, ob dieser Status darin besteht, faktisch in der Tat der Wertschätzung zu dienen, oder nur darin, subjektiv offiziell zur Wertschätzung freigegeben zu sein. In jedem Fall muß es eindeutig empirisch feststellbar sein, ob der fragliche Status besteht oder nicht, und wenn die Klassifikation von Kunstwerken auf diesem Kriterium beruht, dann kann man auch in jedem beliebigen Fall eindeutig feststellen, ob es sich um ein Kunstwerk handelt oder nicht. Dies wird deutlich an einem Beispiel, das Dickie anführt, um zu zeigen, daß man sich über die korrekte Klassifizierung täuschen kann.

"I was recently in a room of the Museum of Modern Art in which a work of art consisting of 144 one-foot-square metal plates was spread out on the floor. A man walked through the room and right across the work of art, apparently without seeing it. I did not, but I could have said, 'Do you know you are walking across a work of art?'"(4)

Die Klassifikation eines Gegenstandes als Kunstwerk beruht also zufolge ausschließlich darauf, daß der betreffende Gegenstand faktisch überprüfbar eine bestimmte Position in unserem sozialen oder kulturellen System einnimmt.

"Something is art because of the place it has in a certain social system."(5)

Ob ein bestimmter Gegenstand die fragliche Position innehat, ist aber eine rein empirische Feststellung, die völlig unabhängig davon ist, wie man den betreffenden Gegenstand bewerten würde.

Da sich Dickies Definition ausschließlich auf die funktionale Rolle von Kunstwerken stützt und keinerlei "inhaltliche" Restriktionen bezüglich ihrer sonstigen Eigenschaften enthält, verhindert sie auch nicht die Ausdehnung des Kunstbegriffs auf neuartige Fälle, obwohl es sich um eine (im Sinne von Weitz) "geschlossene" Definition handelt.

"The radical creativity, adventuresomeness, and exuberance of art of which Weitz speaks is possible within the concept of art, even though it is closed by the necessary and sufficient conditions of artifactuality and conferred status."(6)

Gerade an den neuartigen und befremdlichen Werken, an denen die traditionellen Kunsttheorien immer wieder scheiterten, und die Weitz zu der These veranlaßten,

der Kunstbegriff sei undefinierbar, zeigt sich Dickie zufolge, daß das eigentlich Essentielle eines Kunstwerks nicht auf jener Ebene liegen kann, auf die sowohl die traditionelle Theorie wie auch ihr Kritiker Weitz noch fixiert waren, nämlich der Ebene der äußerlich ablesbaren Merkmale. Wenn man das "Wesentliche" eines Kunstwerkes hingegen in seinem institutionellen Status sieht, dann können die jeweils "neuartigen" Fälle gar nicht mehr zum Problem für die Kunsttheorie werden, denn neuartig und befremdlich wirken sie eben nur, wenn man sie ausschließlich im Hinblick auf ihre äußerlich ablesbaren Merkmale betrachtet. Da Dickie sich in seiner (essentialistischen) Definition jedoch nicht länger auf derartige Merkmale stützt, glaubt er eine Definition gegeben zu haben, die "radikal verschieden" von jenen (ebenfalls essentialistischen) Definitionen ist, die sich die berechtigte Kritik von Weitz zuzogen. (7) Damit glaubt Dickie zugleich, eine neue "Phase" in der Geschichte der Philosophie der Kunst eröffnet zu haben.

"The traditional attempts to define 'art', from the imitation theory on, may be thought of as Phase I and the contention that 'art' cannot be defined as Phase II. I want to supply Phase III by defining 'art' in such a way as to avoid the difficulties of the traditional definitions and to incorporate the insights of the latter analysis." (8)

Von ihren semantischen Prämissen her ist Dickies Definition allerdings überhaupt nicht anders konzipiert als die traditionellen Definitionen, auch er bemüht sich um eine "essentialistische" Definition mit notwendigen und hinreichenden Bedingungen. Der Unterschied zu den traditionellen Theorien liegt nach Dickies Meinung hauptsächlich darin, daß die Bedingungen, die seine Definition formuliert, sich auf eine andere Art von Eigenschaften beziehen. Das ist aber nicht der entscheidende Unterschied, denn seine Definition liegt auch auf einer ganz anderen logischen Ebene als die traditionellen Definitionen.

Dickies Definition liegt deshalb auf einer anderen logischen Ebene als die traditionellen Definitionen, weil sie lediglich erlaubt, Dinge als Kunstwerke zu klassifizieren, die in gewisser Weise bereits als solche klassifiziert worden sind. Die "wesentliche" Bedingung dafür, etwas als Kunstwerk bezeichnen zu können, ist in seiner Definition die, daß der betreffende Gegenstand bereits faktisch den Status eines Kunstwerks erworben hat. Die Bedingungen, die die traditionellen Theorien angaben, waren hingegen Bedingungen, die als notwendig dafür angesehen wurden, diesen Status allernachst erworben zu können. Dickies Definition läßt die Frage, welches die Voraussetzungen zum Erwerb dieses Status sind, jedoch völlig offen. Der Kunstbegriff, den er definiert, ist erst dann verwendbar, wenn das Problem, mit dem sich die traditionelle Kunsttheorie beschäftigte, schon gelöst ist: der Gegenstand, den Dickies Kunstbegriff erfassen kann, muß bereits den Status eines Kunstwerks erworben haben.

Der Kunstbegriff, so wie Dickie ihn definiert, ist daher offenkundig nicht geeignet, einem "unschuldigen" Gegenstand, der den Kunststatus noch nicht erworben hat, diesen Status zuzusprechen, er kann vielmehr erst dann verwendet werden, wenn ein Gegenstand diesen Status bereits erworben hat. Es handelt sich also um eine Definition, die parasitär auf einer ursprünglichen, konstitutiven Klassifizierung von Dingen als Kunstwerken aufruht - eine Definition aus zweiter Hand.

Insofern ist Dickies Definition tatsächlich "radikal verschieden" von den traditionellen Definitionen. Sie kommt auch nicht in die Gefahr, den Kunstbegriff an einseitige und dogmatisch verabsolutierte Wertkriterien zu binden. Dies kann sie aber nur deshalb vermeiden, weil sie gar nicht dasselbe Problem lösen muß, an dem die traditionellen Definitionen fortwährend scheiterten. Dickies Definition kann daher auch nicht eigentlich als Alternative zu den traditionellen Definitionen verstanden werden, da sie gar nicht auf dieselbe Frage antwortet, auf die jene (wenn auch vergeblich) zu antworten suchten. Seine Definition definiert nur das als Kunstwerk, was bereits anderweitig als Kunstwerk definiert worden ist.

Daß die Kriterien, aufgrund derer ein Gegenstand "ursprünglich" den Status des Kunstwerks erwerben kann, in Dickies Definition nicht mehr vorkommen, ist insofern natürlich verständlich, als diese Kriterien eben einerseits historisch veränderlich sind und andererseits (zumindest heute) derartig divergierend sind, daß sie sich nicht einmal mehr unter das abstrakteste gemeinsame Prinzip bringen lassen. Wenn es aber unmöglich erscheint, ein generelles Kriterium zu formulieren, das die (ursprüngliche) Klassifizierung von Dingen als Kunstwerke legitimiert, dann liegt es nahe,

zu einer Art "Verfahrenslegitimation" zu greifen: was immer auch die inhaltlichen Kriterien sein mögen, die dazu geführt haben, einem Gegenstand den Status des Kunstwerks zu verleihen, essentiell dafür, daß es sich um ein Kunstwerk handelt, ist nur noch die Tatsache, daß der Status rechtmäßig erworben wurde.

Dickie gibt damit sozusagen eine soziologische Variante der in der Geschichte der Ästhetik immer wieder getragenen Theorie des "idealen Beurteilers". Wenn es unmöglich scheint, Kriterien zu formulieren, aufgrund derer man unmittelbar an einem Gegenstand erkennen kann, ob ein bestimmter Begriff auf ihn anwendbar ist, formuliert man Kriterien, an denen man jemanden erkennen kann, der den betreffenden Begriff korrekt verwendet, und dessen Urteil dementsprechend für die Verwendung dieses Begriffes maßgeblich sein kann. Man braucht die Kriterien, aufgrund derer Dinge als Kunstwerke klassifiziert werden, nicht zu kennen, wenn man sich dem Urteil eines anderen anschließen darf, der sich bei dieser Klassifizierung nicht irren kann.

Dickies Definition sagt also eigentlich nichts über die Intension des Begriffs "Kunstwerk", sie gibt lediglich an, nach welchem Verfahren die Extension dieses Begriffs festgelegt wird. Daher erscheint es auch nicht als Mangel, wenn die Definition so formuliert wäre, daß das Definiendum im Definiens wieder erscheint. Dies wäre in Dickies Augen nur eine scheinbare Zirkularität.

"I think that a definition similar to the one that I am going to give but which contains 'status of art' would not be viciously circular." (1)

Auf den ersten Blick erscheint eine Definition, bei der der zu definierende Begriff im Definiens wieder verwendet wird, notwendigerweise trivial zu sein. Dickie bekennt sich aber ausdrücklich dazu, daß seine Definition eine derartige Struktur hat.

"The institutional theory of art may sound like saying 'A work of art is an object of which someone has said 'I christen this object a work of art''. And it is rather like that." (2)

Diese Paraphrase der "institutionellen Kunsttheorie" kann natürlich nur dann überzeugen, wenn der Gegenstand, der nach ihrer Aussage als Kunstwerk bezeichnet werden darf, legitimerweise so "getauft" wurde. Dickies Definition kann sich nur dann auf eine andere ursprüngliche Klassifikation von Dingen als Kunstwerke stützen, wenn man annehmen darf, daß diese ihrerseits korrekt ist. Seine Definition kann also nur dann überzeugen, wenn sie darauf hinausläuft, daß ein Kunstwerk ein Gegenstand ist, der korrekterweise so klassifiziert worden ist. Eine solche Feststellung ist zwar richtig, aber trivial, denn alles ist schließlich das, als was es korrekterweise bezeichnet wird.

Wenn eine Definition von der Art "Ein Kunstwerk ist ein Gegenstand, dem der Status eines Kunstwerks übertragen worden ist" überhaupt einen Sinn haben soll,

dann muß sie offenbar durch eine Theorie darüber ergänzt werden, worin dieser Status besteht, wer diesen Status übertragen kann, und wie diese Statusübertragung vor sich geht. Diese Fragen kann Dickie auch nicht durch den geradezu rührenden Hinweis beschwichtigen, es genüge ja zu wissen, daß der fragliche Status übertragen werden soll und ein "sicheres Zeichen" dafür sei es, wenn der betreffende Gegenstand an der Wand eines Museums aufgehängt ist. (3)

Die obige Definition ist also wie er selbst sagt, für sich allein wenig brauchbar, sie muß ergänzt werden durch eine Theorie über die soziale Institution, in der Kunstwerke existieren, und über die Rolle, die sie darin spielen. (4) Nur wenn es eine solche Theorie gibt, kann das Kunstwerk als ein Gegenstand definiert werden, der den Status eines Kunstwerks hat. Eine solche Definition ist nur dann nicht zirkulär, wenn das Wort "Kunstwerk" in dem Ausdruck "Status eines Kunstwerks" nicht mehr dieselbe Bedeutung hat, wie der umgangssprachliche Begriff im Definiendum. Dies ist aber nur dann der Fall, wenn es eine Theorie darüber gibt, worin der Status eines Kunstwerks besteht, so daß der Ausdruck "Status eines Kunstwerks" vorausgesetzt als terminus technicus verstanden werden kann. Wenn seine Definition also überhaupt einen Sinn haben soll, dann kann Dickie nicht umhin, eine Theorie darüber vorzulegen, worin der Kunststatus besteht und wie, bzw. und von wem er übertragen werden kann.

Vom 10. April bis zum 6. Mai 1917 fand im Grand Central Palace in New York die erste Ausstellung der soeben gegründeten "Society of Independent Artists" statt. Zu dieser Ausstellung wurde unter anderem eine Skulptur eingereicht, die mit "R. Mutt 1917" signiert war und den Titel "Fountain" trug. Die Arbeit wurde aufgrund der Einwände von George Bellows und Rockwell Kent nicht in der Ausstellung gezeigt, hauptsächlich deswegen, weil es sich um ein ganz gewöhnliches Urinor handelte. Später stellte es sich heraus, daß einer der Mitbegründer der Gesellschaft, nämlich Marcel Duchamp, dieses Objekt eingereicht hatte. Er hatte es in einem Sanitärartikelgeschäft in der 5th Avenue gekauft und mit dem Pseudonym signiert. Der Vorfall wurde anschließend in der Zeitschrift "The Blind Man" (bei der Duchamp Mitherausgeber war) publiziert und das zurückgewiesene Werk durch ein Foto von Alfred Stieglitz bekannt gemacht.

Diese Episode aus der heroischen Zeit der modernen Kunst nimmt Dickie - der sich allerdings auffallend schlecht darüber informiert zeigt(1) - zum Anlaß, um zu erläutern, wie ein Gegenstand den Status des Kunstwerks erwirbt. Damit hat er sich allerdings ein Beispiel ausgesucht, das für diesen Zweck nicht unproblematisch ist. Der Hinweis auf "Fountain" scheint nämlich Dickies Theorie eher in Frage zu stellen als sie zu illustrieren. Wenn es nämlich zutrifft, daß der Status eines Kunstwerks darin besteht, ein Gegenstand jener Wertschätzung zu sein, die Dickie "appreciation" genannt hat, und die sich seiner Aussage nach auf die erfahrbaren Qualitäten des betreffenden Gegenstandes richtet, dann ist es sehr zweifelhaft, ob "Fountain" überhaupt ein Kunstwerk sein kann. Dies jedenfalls wendet Cohen gegen Dickie ein.

"If I am to succeed in conferring the status of art on an object, it must seem possible that it be appreciated. ... What of an artifact which clearly cannot be appreciated (in Dickie's sense)? I say that there are such things - for instance ordinary thumbtacks, cheap white envelopes, the plastic forks given at some drive-in restaurants - and that if Dickie's definition were correct then these things could not be artworks because they could not receive the requisite status. Duchamps urinal is like that." (2)

Dickie hat auf diesen Einwand so ziemlich die ungeschickteste Antwort gegeben, die man sich vorstellen kann:

"Why cannot the ordinary qualities of Fountain - its gleaming white surface, the depth revealed when it reflects images of surrounding objects, its pleasing oval shape - be appreciated? It has qualities similar to those of works of Brancusi and Moore which many do not balk at saying they appreciate. Similarly, thumbtacks, envelopes, and plastic forks have qualities that can be appreciated if one makes the effort to

focus attention on them. ... In short, it seems unlikely to me that any object would not have some quality which is appreciable and thus likely that the constraint Cohen suggests may well be vacuous." (3)

Zur Stützung seiner Behauptung, man könne (wenn man sich nur entsprechend bemüht) bei allen nur denkbaren Gegenständen gewisse Qualitäten finden, die man ästhetisch goutieren kann, verweist Dickie auf die Fotografie und vermutlich hat er dabei speziell jene Art von Fotografie im Auge, wie sie etwa von Edward Weston praktiziert wurde, der acht Jahre nach der provokativen Präsentation von "Fountain" über ein ähnliches Objekt folgendes in sein Tagebuch notierte:

"I have been photographing our toilet, that glossy enameled receptacle of extraordinary beauty. ... It somehow reminded me, in the glory of its chaste convolutions and in its swelling, sweeping forward movement of finely progressing contours, of the Victory of Samothrace." (4)

Cohens Einwand, man könne "Fountain" nicht ästhetisch goutieren, zielt auf die Alternative, entweder sagen zu müssen, daß "Fountain" kein Kunstwerk ist oder aber Dickies Definition fallenzulassen. Dickies Verteidigung ist freilich insofern schwach, als er lediglich behauptet, "Fountain" (und überhaupt jeder beliebige Gegenstand) erlaube durchaus eine ästhetische Wertschätzung. Damit hat er sich aber schon auf Cohens Deutung seiner Definition eingelassen, die unterstellt, daß etwas nur dann zum Kunstwerk werden kann, wenn es für eine ästhetische Betrachtung geeignet ist.

Wie Duchamp selbst mehrfach betont hat, hatte er das Urinoir aber natürlich nicht deshalb eingereicht, weil es die von Dickie entdeckten ästhetischen Reize aufweist. (5) Ganz im Gegenteil: er machte sozusagen den Bock zum Gärtner, um zu zeigen, was einen Gärtner zum Gärtner macht. Ihm war klar, daß "Fountain" unter den Kunstbegriff seiner Zeit nicht zu subsumieren war – und folgerichtig wurde die Arbeit ja dann auch nicht als Kunstwerk präsentiert (was Dickie nach seiner nahezu zehn-jährigen Beschäftigung mit dem Fall immer noch nicht bemerkt hat). Indem Duchamp zu einer Kunstaussstellung ein Objekt einreichte, das – jedenfalls zu seiner Zeit – nicht unter den Kunstbegriff fallen konnte, provozierte er aber die Reflexion auf eben diesen Begriff. (Und insofern bietet sich "Fountain" tatsächlich als ein aufschlußreiches Beispiel für eine Philosophie der Kunst an.)

Wenn Dickie nun aber behauptet, ein Kunstwerk sei ein (möglicher) Gegenstand ästhetischer Betrachtung, dann macht er sich paradoxerweise eben jenen Kunstbegriff zu eigen, der durch Duchamps "Fountain" gerade kompromittiert wurde, indem seine Arbeit sich der Subsumtion unter diesen Begriff widersetzte. Hierauf weist Cohen hin:

"It is not that 'Fountain' is simply a candidate for appreciation which cannot be appreciated...; its transparent resistance to appreciation is the sign that

it is not simply a candidate for appreciation." (6)

Wenn man daran festhält, daß ein Gegenstand nur deshalb zum Kunstwerk werden kann, weil er sich für die ästhetische Betrachtung eignet, dann muß man freilich (wie Cohen) Duchamps Werk aus dem Bereich der Kunst ausschließen oder es zumindest in ein künstlerisches Grenzgebiet verbannen bzw. die Entscheidung über seinen Kunststatus offen lassen. (7) Die Paradoxie, daß die Definition des Kunstwerks als "candidate for appreciation" nur aufrecht zu erhalten ist, wenn der paradigmatische Fall, an dem sie gewonnen wird, von ihr ausgeschlossen wird, entgeht Dickie allerdings völlig. Für ihn ist "Fountain" ein ebenso eindeutiger Fall eines Kunstwerks wie etwa die "Mona Lisa". (8) Dies ist nach seiner Theorie aber nur möglich, wenn "Fountain" gewisse Qualitäten aufweist, aufgrund derer dieses Porzellanobjekt ebenso als Gegenstand ästhetischen Genusses fungieren kann wie das Gemälde Leonardos. Bezüglich der ästhetischen Qualitäten unterscheidet sich "Fountain" aber in keiner Weise von all jenen zum Verwechseln ähnlichen Urinoirs, die man nicht in Kunstaustellungen, sondern an weniger weihevollen Orten findet. Der Kunststatus, durch den sich Duchamps "ready-made" von seinen banalen Doppelgängern unterscheidet, kann also offenbar weder durch den Hinweis auf irgendwelche wahrnehmbaren Qualitäten, noch auf die Eignung zu ästhetischer Wertschätzung plausibel gemacht werden. Durch seinen Hinweis auf die ästhetischen Qualitäten von "Fountain" kann Dickie also die Frage, wodurch sich dieses Kunstwerk von einem gewöhnlichen Sanitärartikel unterscheidet, nicht beantworten.

Auf die Frage, worin der Unterschied zwischen "Fountain" und einem ordinären Urindoir besteht, kann Dickies Theorie allerdings im Prinzip schon eine Antwort geben - im Gegensatz zur traditionellen Theorie, die diese Frage noch nicht einmal stellen konnte. Dickie läßt sich nämlich bei seiner Antwort auf Cohens Einwand offenbar dazu verleiten, "appreciation" im Sinne einer ästhetischen Betrachtung im engeren Sinne zu verstehen (wie Cohen ja auch mit seinem Einwand suggeriert.) Dies widerspricht jedoch in gewisser Weise seiner eigenen Behauptung, daß der Ausdruck "appreciation" in seiner Definition nicht im Sinne einer spezifisch ästhetischen Begutachtung zu verstehen sei.

"I do not think there is any reason to think that there is a special kind of aesthetic "appreciation"." (1)

Dickie meint mit dieser Bemerkung zunächst allerdings nur, daß es keine distinkten mentalen Zustände oder Dispositionen geben kann, die mit dem genannten Ausdruck sinnvollerweise bezeichnet werden können. In Anlehnung an seine Ausführungen zum Problem der ästhetischen Erfahrung könnte man jedoch auch hier sagen, eine spezifisch ästhetische Wertschätzung sei jene, die sich auf ein "ästhetisches Objekt" richtet. (2) Der Ausdruck "ästhetisches Objekt" fungiert in Dickies Theorie - wie erläutert wurde - aber nur als Bezeichnung für die Summe der künstlerisch relevanten Aspekte eines Kunstwerks, die zugleich auch die Aspekte sind, auf die sich die Wertschätzung des betreffenden Werkes richtet. Die Summe dieser Aspekte ist freilich immer nur eine Teilmenge aller Eigenschaften des jeweiligen Kunstwerks.

"Not every aspect of a work of art is included in the candidacy for appreciation; for example, the color of the back of a painting is not ordinarily considered to be something which someone might think it appropriate to appreciate." (3)

Wie schon erläutert wurde, kann man die "Menge der Aspekte", um deretwillen ein Gegenstand zum Kunstwerk ernannt wird, aber nicht aufgrund eines generellen Prinzips auf eine bestimmte Sorte von Eigenschaften begrenzen. Nach Dickies Theorie wird sie vielmehr nur durch die jeweiligen Konventionen festgelegt, die für die Präsentation des jeweiligen Kunstwerkes ausschlaggebend sind und durch die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Merkmale gelenkt wird, die für die Begutachtung des jeweiligen konkreten Werkes ausschlaggebend sind. Diese Qualitäten der Dinge, aufgrund derer sie als Kunstwerk präsentiert werden, bilden in ihrer Summe das, was Dickie das "ästhetische Objekt" genannt hat. Damit ist aber (auch nach Dickies Selbstverständnis) weder gesagt, daß zu diesem Ensemble der künstlerisch relevanten Merkmale nur die ästhetischen Eigenschaften im engeren Sinne gehören können, noch daß sich

die "appreciation" nur auf diese ästhetischen Eigenschaften im engeren Sinne richten kann. Eine derartige Einschränkung scheint Dickie aber in seinen Kommentaren zu "Fountain" zu unterstellen.

"'Fountain' has many qualities which can be appreciated - its gleaming white surface, for example." (4)

Nun ist aber klar, daß sich "Fountain" in Bezug auf seine ästhetischen Qualitäten (im engeren Sinne) überhaupt nicht von seinen zahllosen anonymen Doppelgängern unterscheidet, die man nicht im Museum, sondern in öffentlichen Toiletten findet. Wenn "Fountain" ein Kunstwerk ist, jene anderen namenlosen Urinoirs aber nicht, so kann der Unterschied offenbar nicht an den unterschiedlichen Möglichkeiten zur Bewunderung glänzend weißer Oberflächen liegen.

Die (kunstrelevanten) Aspekte, die "Fountain" zum Kunstwerk machen, gehören also offenbar in eine andere Kategorie als die von Dickie erwähnten - äußerlich ablesbaren - Merkmale (der Glanz der Oberfläche und die Subtilität der Rundungen). Einen Hinweis darauf, in welcher Hinsicht sich das Kunstwerk "Fountain" von einem gewöhnlichen Urinoir unterscheidet, von dem es äußerlich ununterscheidbar ist und mit dem es in gewisser Weise sogar identisch ist, da es ja aus einem solchen besteht, findet man bei Danto:

"Certainly the work itself has properties that urinals themselves lack: it is daring, impudent, irreverent, witty, and clever." (5)

Wenn Dickie seine Definition aufrechterhalten will, dann muß er die Bedeutung des problematischen Ausdrucks "appreciation" also so erweitern, daß er auch auf die Wertschätzung der von Danto erwähnten Qualitäten anwendbar ist. Dies wäre auch ganz in seinem Sinne, denn er sagt selbst an einer Stelle über die Wertschätzung eines Kunstwerks folgendes:

"The word 'appreciation' has several distinct meanings ... the sense of fully understanding it ... the sense of finding it valuable ... the sense of finding it enjoyable or pleasant." (6)

Der Ausdruck "appreciation" ist demnach nicht allein auf die ästhetische Wertschätzung im engeren Sinne beschränkt: neben der retinalen kann er durchaus auch eine eher cerebrale Begutachtung einschließen. Entsprechend hat sich Dickie an anderer Stelle über Duchamps ready-mades geäußert.

"We get objects which are works of art but which are not worth looking at. Let me remark parenthetically, that 'ready-mades' are worth thinking about." (7)

Daß es sich lohnt, über Duchamps Arbeiten nachzudenken, macht sie in Dickies Augen vermutlich nur zu willkommenen Gegenständen der Kunsttheorie. Aufgrund desselben Umstands sind sie aber eben auch geeignet, als Kunstwerk, bzw. als "candidate for appreciation" zu fungieren, wobei unter "appreciation" eben die Begutachtung eines Kunstwerkes in jenem erweiterten Sinne zu

verstehen ist, der nicht nur den Fall einschließt, daß man sich an subtilen Rundungen delektiert, sondern auch den, daß man sich reflexiv mit dem betreffenden Werk auseinandersetzt. Wenn Dickie den Ausdruck "appreciation" in seiner Definition beibehalten will, dann muß er ihn also - analytischerweise - so weit fassen, daß jede Art von kunstrelevanter Wertschätzung darunter fallen kann. So kann offensichtlich alle möglichen Arten von Wertschätzung kunstrelevant sein, und es offenbart sich eine Art der Wertschätzung gibt, die für Kunstwerke spezifisch ist, obwohl der Begriff "appreciation" so sehr erweitert werden, daß er zur Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst unbrauchbar wird.

Zu einer solchen Unterscheidung ist der Begriff "appreciation" aber ohnehin nicht geeignet, denn selbst wenn man darunter nur die ästhetische Wertschätzung im engeren Sinne verstehen wollte (was ja, wie gezeigt wurde, ohnehin problematisch ist), kann man auf eine Unzahl von Phänomenen verweisen, die offenkundig nicht zu den Kunstwerken gezählt werden, die aber gleichwohl als "candidate for appreciation" (in diesem engeren ästhetischen Sinne) behandelt werden. Um die Unhaltbarkeit von Dickies Definition zu erweisen, werden daher auch immer wieder Zirkusnummern, Feuerwerke, Modeschauen, Souvenirs, Tapeten und Juwelen angeführt. (8) Daß seine Definition sich nicht ausschließlich auf den Begriff "appreciation" stützen kann, ist Dickie allerdings selbst klar.

"It can now be seen that appreciation will not serve to pick out the subclass of works of art from the the class of artifacts - it is too broad: many artifacts which are obviously not works of art are appreciated. To pick out the class of works of art one must stress the conferring of the status of candidate rather than appreciation." (9)

Die Bedingung, daß das Kunstwerk ein Gegenstand der Wertschätzung ist, ist (für sich allein) also viel zu weit. Wenn man diese Bedingung aber durch die Spezifizierung einer besonderen Art von Wertschätzung konkretisiert, dann wird sie zwangsläufig wieder zu eng. Wenn in einer Definition des Kunstwerks also überhaupt auf die "Wertschätzung" des Kunstwerks Bezug genommen werden soll, dann muß dieser Begriff so weit gefaßt werden, daß er keinerlei Abgrenzungsfunktion mehr übernehmen kann. Damit wird er in einer solchen Definition aber eigentlich überflüssig. Der Gedankengang, der davon ausging, daß Kunstwerke mögliche Gegenstände der Wertschätzung sind, führt also dazu, diesen Gedanken, der am Ausgangspunkt der Überlegung stand, ganz fallenzulassen, und sich auf ein völlig anderes Kriterium zu konzentrieren. Was Kunstwerke von anderen Dingen unterscheidet, kann nun nur noch in einer rein institutionellen Bestimmung gefunden werden.

Um deutlich zu machen, daß der "institutionelle Kontext" von essentieller Bedeutung für die Frage ist, ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht, vergleicht Dickie "Fountain" mit einem gewöhnlichen Urinoir aus der Schaufensterauslage eines Installateurgeschäfts. Beide Objekte werden seiner Meinung nach zu dem Zweck präsentiert, daß der Betrachter ihre Qualitäten wertvoll finden möge, d.h., beide fungieren als "candidate for appreciation" und insofern unterscheiden sie sich überhaupt nicht. Was den wesentlichen Unterschied zwischen ihnen ausmacht, ist Dickie zufolge auch nicht die unterschiedliche Art der Begutachtung, zu der sie jeweils dienen, sondern nur der unterschiedliche Kontext, in dem diese Begutachtung stattfindet.

"The institutional structure in which the art object is embedded, not different kinds of appreciation, makes the difference between the appreciation of art and the appreciation of nonart." (1)

Auch die Möglichkeit, daß sich die Wertschätzung jeweils auf verschiedene Qualitäten der Dinge richten (und sich damit auch auf verschiedene Begründungen stützen) könnte, zieht Dickie nicht in Betracht, da er (im Gegensatz zu der zitierten Auffassung von Danto) jene Qualitäten, die "Fountain" offenbar trotz äußerlicher Ununterscheidbarkeit im Unterschied zu einem banalen Urinoir aufweist, gar nicht bemerkt. Da beide Objekte in seinen Augen (als token desselben type) offenbar nicht nur völlig identisch sind, sondern auch zu demselben Zweck präsentiert werden, kann der Unterschied zwischen ihnen allein in dem jeweiligen "institutionellen Rahmen" liegen, in dem sie von Duchamp bzw. dem Klempner zur Begutachtung präsentiert werden.

"The difference is that Duchamp's action took place within the institutional setting of the artworld and the plumbing salesman's action took place outside of it." (2)

Was ein Kunstwerk von einem banalen Ding unterscheidet, ist demnach nur der Umstand, daß es innerhalb einer besonderen Institution präsentiert wird und dort einen bestimmten Status einnimmt. Was Gegenstände zu Kunstwerken macht, ist ihr Platz in der Kunstwelt oder – um Dantos ironisch-heideggernde Wortprägung zu verwenden – ihr "In-der-Pinakothek-Sein". (3)

Es fragt sich nun allerdings sofort wieder, wie (und aufgrund welcher Kriterien) ein Gegenstand den Status eines Kunstwerks erwerben kann. Darauf gibt Dickie zunächst nur die vordergründige Antwort, daß dieser Status von einem (oder mehreren) Agenten der Kunstwelt "übertragen" werden muß. Obwohl Dickie gelegentlich betont, daß die Übertragung des Kunststatus das Werk "sozialer" und nicht "individueller" Kräfte sei (4), laufen seine Ausführungen letztlich doch darauf hinaus, die Bedingungen einer erfolgreichen Statusübertragung

ausschließlich mit Bezug auf die Handlungen und Absichten einzelner Personen festzulegen. Das Kunstwerk ist zwar nur deshalb ein Kunstwerk, weil es als Element eines umfangreichen kulturellen Systems fungiert, zu einem solchen Element wird es - nach Dickies Theorie - aber durch einen einmaligen Akt der Statusübertragung, zu der nur eine einzige Person erforderlich ist, und die in der Regel auch nur von einer einzigen Person übernommen wird.

"Many works of art never reach museum walls and some are never seen by anyone but the artist himself. The status, therefore, must be conferrable by a single person's treating an artifact as a candidate for appreciation, usually the artist himself, although not always, because someone might create an artifact without ever considering it as a candidate for appreciation and the status be conferred by some other person or persons." (5)

Um zu vermeiden, daß durch seine Definition nur die Werke von etablierten Mitgliedern der Kunstwelt erfaßt werden, neuartige und avantgardistische Werke aber ausgeschlossen werden, lockert Dickie Überdies auch die Bedingung, daß derjenige, der die Statusübertragung vornimmt, ein "Agent der Kunstwelt" sein muß, bis zur Unkenntlichkeit.

"Every person who sees himself as a member of the artworld is thereby a member." (6)

Folgerichtig stellt Dickie dann auch die These auf, daß der Inhaber des Installateurgeschäftes einem seiner Sanitärartikel ebenso gut wie Duchamp den Kunststatus hatte übertragen können, wenn er nur gewollt hätte.

"The plumbing supplier could have conferred the relevant status if he were able to see himself in relation to and as agent of the artworld and wanted to create a work of art." (7)

Wenn der Installateur also zufälligerweise auf die Idee gekommen wäre, eines seiner Urinoirs zum Kunstwerk zu ernennen, dann wäre er (und nicht Duchamp) es gewesen, über den heute in kunsthistorischen Seminaren und philosophischen Abhandlungen die Rede ist. Daß es nicht so ist, liegt nur an dem kontingenten Umstand, daß Sanitärartikel-Händler meistens andere Bedürfnisse und Absichten haben als Künstler.

"A plumbing salesman probably would not see himself in the necessary relationship to the artworld and probably would not have the same kind of desires that Duchamp had." (8)

Ob ein Gegenstand zum Kunstwerk wird, entscheidet sich demnach letztlich allein an den Wünschen einzelner Personen. Dickie macht also den Initiationsritus, durch den ein Gegenstand zum Kunstwerk "ernannt" wird, von individualpsychologischen Determinanten abhängig und greift damit selbst zu einem jener psychologischen Kriterien, die er doch eigentlich stets aus der Ästhetik verbannen wollte. Dickie behauptet aber nicht nur, daß jeder, der will, jeden beliebigen Gegenstand zum Kunstwerk ernennen kann, er behauptet darüber

hinaus, daß man dabei noch nicht einmal scheitern kann.
"There does not appear to be a way in which
conferring the status of art can be invalid." (9)

Jeder, der will, kann also alles, was er will, zum Kunstwerk ernennen. Und dementsprechend kann man auch jeden beliebigen Gegenstand korrekterweise als Kunstwerk klassifizieren. Daß man mit seiner Definition, die auf diese Konsequenz hinausläuft, keinen Fehler machen kann, ist aber gerade der Fehler der Definition. In dieser Hinsicht ist Dickies Theorie also noch absurder als das, was Danto als "üble Karikatur" seiner Theorie hinstellt. (10)

Die offenkundig abstruse Darstellung, die Dickie von der Übertragung des Kunststatus gibt, ist natürlich keineswegs nur als Kuriosität referiert worden, sie ergibt sich nämlich zwangsläufig als Resultat des Versuchs, eine Definition des Kunstbegriffs zu finden, die keinerlei (normative) Restriktionen impliziert. Dickie möchte (ebenso wie schon Weitz) der Tatsache gerecht werden, daß heute im Prinzip jeder Gegenstand zum Kunstwerk werden kann. ("Anything whatever may become art.") (11) Daher muß er die Bedingungen, die an eine erfolgreiche Statusübertragung zu stellen sind, ebenso "offen" lassen, wie Weitz die Bedingungen, die an den Gegenstand selbst zu stellen sind. Die These, daß jeder "Ernennungsakt" kraft seiner bloßen Faktizität auch schon legitim ist, ist die unvermeidliche und verzweifelte Konsequenz aus der Überzeugung, daß es keinerlei Restriktionen bezüglich der Dinge mehr gibt, die zum Kunstwerk avancieren können. Da dies so ist, dürfen auch keinerlei Restriktionen mehr bezüglich derjenigen angegeben werden, die etwas zum Kunstwerk "ernennen" können.

Es ist es aber nicht zu übersehen, daß faktisch eben doch nicht jeder, der will, jedes beliebige Ding zum Kunstwerk machen kann. Daher gibt Cohen folgendes gegen Dickie zu bedenken:

"Even if in the end it is successful christening which makes an object art, not every effort at christening is successful. There are bound to be conditions to be met both by the namer and the thing to be named." (12)

Wenn Dickie behauptet, daß es keinerlei Legitimitätskriterien für die erfolgreiche Ernennung eines Gegenstandes zum Kunstwerk gibt, dann ist dies also eigentlich wieder nur eine irreführende Weise zu sagen, daß man hierfür kein generell gültiges Prinzip angeben kann. Was man auf der Ebene einer generalisierenden Theorie (bzw. einer Definition) dazu sagen kann, kann über redundante Formulierungen nicht hinausgehen - etwa der Art, daß derjenige, der etwas zum Kunstwerk macht, dazu in der Lage, und der betreffende Gegenstand geeignet sein muß. Exaktere Bestimmungen sind auf der Abstraktionsebene, auf der Dickie operiert, eben in der Tat nicht möglich. Daraus folgt aber keineswegs, daß es überhaupt keine Restriktionen gibt, wie Dickie behauptet. Er behauptet dies vielmehr nur, weil es in seiner

Theorie keine Aussagen über sie gibt (und auch nicht geben kann).

Dickies Theorie, die die wesentliche Besonderheit von Kunstwerken in ihrem institutionellen Status sieht, verdankt sich also dem Umstand, daß man über die Eigenschaften, die dafür ausschlaggebend sind, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist oder nicht, keine generellen Aussagen machen kann. Da es jeweils verschiedene und wechselnde Merkmale sind, die etwas zum Kunstwerk machen, und da sich diese nicht (mehr) auf ein allgemeines Prinzip reduzieren lassen, gewinnt der Gedanke an Anziehungskraft, daß das Einzige, was Kunstwerken noch gemeinsam ist, der Umstand ist, daß sie (aufgrund welcher Qualitäten auch immer) einen bestimmten (formalen) Status erworben haben. Da man aber den Kreis der Gegenstände, die diesen Status erwerben können, nicht dogmatisch einschränken kann, müssen die Bedingungen für einen erfolgreichen Statuserwerb ebenfalls so offen gehalten werden, daß dadurch buchstäblich nichts ausgeschlossen wird. Dadurch wird die "institutionelle" Kunsttheorie aber zwangsläufig völlig uninformativ. Da ihr jeder faktisch vorkommende Akt einer Statusübertragung gleich viel gelten muß, reduziert sie sich letztlich doch nur auf die nichtssagende Behauptung, daß Kunstwerke jene Dinge sind, die den Status von Kunstwerken haben.

Da es auf der Ebene einer generalisierenden Theorie nicht mehr möglich ist zu sagen, aufgrund welcher Kriterien etwas zum Kunstwerk wird, führt Dickies (generalisierende) Theorie zwangsläufig zu der These, daß etwas nur deshalb Kunst ist, weil es im Museum ist. Die traditionelle Theorie hingegen ging davon aus, daß etwas nur deshalb im Museum ist, weil es Kunst ist.

Ob etwas ein Kunstwerk ist oder nicht, kann aus der Sicht der traditionellen Theorie nicht davon abhängig sein, ob man es als solches erkennt oder behandelt. Daher suchte sie die Spezifität von Kunstwerken in der Regel auch mit einstelligen Prädikaten zu beschreiben. Und selbst wenn etwa Beardsley davon ausgeht, daß sich Kunstwerke durch eine spezielle Dispositionseigenschaft auszeichnen, nämlich ihre "Kapazität", ästhetische Erfahrungen auszulösen, dann versteht er diese Kapazität eben unabhängig davon, ob jemand diese Kapazität bemerkt oder offiziell honoriert. Die jeweiligen sozialen Kontexte können die Manifestation dieser Kapazität lediglich fördern oder behindern, sie wird aber nicht erst durch einen solchen Kontext konstituiert. (13) Ob etwas ein Kunstwerk ist, hängt nach der traditionellen Theorie sozusagen von den "natürlichen" Eigenschaften der Dinge ab, die durch ihre "innere Struktur" determiniert ist. Dickie zufolge handelt es sich hingegen um eine Qualität, die den Dingen erst durch den Gebrauch zuwächst, der von ihnen gemacht wird.

Auch Dickie sagt zwar einerseits, daß die "ästhetischen Eigenschaften", die einen Gegenstand zum Kunstwerk machen, unabhängig davon existieren, ob sie als

künstlerisch relevant erachtet werden oder nicht. Daher bezeichnet er sie gelegentlich auch als "nonstatus features" (14). Andererseits ist aber ein Kunstwerk nicht einfach deshalb ein Kunstwerk, weil es diese Eigenschaften hat. Diese Eigenschaften sind vielmehr nur die Bedingung der Möglichkeit, einen bestimmten sozialen Status einzunehmen, und dieser Status allein ist es, der etwas zum Kunstwerk macht. Wenn es aber zutrifft, daß dasjenige, was etwas zum Kunstwerk macht, nur der (nicht unmittelbar ablesbare) institutionelle Status ist, und die Klassifikation von Kunstwerken nur darauf beruht, ob sie diesen Status haben oder nicht, dann wird die Frage, welche Dinge es sind, die diesen Status innehaben, und welche Eigenschaften sie haben, eine sekundäre, empirische Frage, die sprachanalytisch völlig belanglos ist. In diesem Fall hätte also die traditionelle Theorie gar nicht die Frage beantwortet, was der Begriff "Kunstwerk" eigentlich bedeutet (nämlich die rein institutionelle Position), sondern hatte nur (unhaltbare) Spekulationen darüber vorgenommen, welche Dinge es sind, die diese Position innehaben. Die traditionelle Theorie hätte (so gesehen) einen ähnlichen Fehler begangen wie jemand, der auf die Frage, was der Ausdruck "Professor" bedeutet, sagen würde, jemand sei Professor, weil er intelligent ist und viel gelesen hat.

Dickies Definition des Kunstbegriffs erlaubt es nur, solche Gegenstände als Kunstwerke zu bezeichnen, die bereits (faktisch überprüfbar) einen bestimmten Status in der Kunstwelt erworben haben. Seine Aussagen darüber, worin dieser Status besteht, und wie er erworben wird, haben sich aber entweder als unheilbar oder als nichtssagend erwiesen. Als ein Gegenstand zu dem Status kommt, den es erlaubt, ihn als Kunstwerk zu identifizieren, darüber kann Dickies Theorie keine befriedigende Auskunft geben. Dies kann einerseits etwas mit seiner generellen Einstellung zu tun haben, die er - in Bezug auf ein verwandtes Problem - schon früh geäußert hat:

"Aesthetics is not concerned with how works of art have come to be but only with the finished consumer product." (1)

Andererseits kann seine Theorie aber auch schon aus logischen Gründen nicht zu einer plausiblen Darstellung der Bedingungen führen, die dafür ausschlaggebend sind, ob ein Gegenstand den Status des Kunstwerks erwerben kann oder nicht. Dickies Ziel ist es ja, eine Definition des Kunstbegriffs zu geben, die nicht an normative Prinzipien gebunden ist, sondern es ermöglicht, ganz neutral die Klasse der Kunstwerke als eine bestimmte empirische "Kategorie von Artefakten" abzugrenzen. Seine Definition soll jene Dinge erfassen, die faktisch in unserer Kultur als Kunstwerke behandelt werden. Zu diesem Zweck muß sie sich (wie gezeigt wurde) darauf stützen, daß den betreffenden Dinge bereits der Status eines Kunstwerks übertragen worden ist.

Diese Statusübertragung ist natürlich kein faktisch zu beobachtender Vorgang, sondern ein logisches Konstrukt. Über diese Statusübertragung kann Dickie aber deshalb nichts Informatives sagen, weil sonst die Neutralität seiner Definition in Gefahr gerät. Wenn seine Definition auf alle Fälle anwendbar sein soll, die (heute oder in Zukunft) als Kunstwerke behandelt werden, dann darf er a priori nichts aus dem Bereich möglicher Kunstwerke ausschließen, obwohl andererseits klar ist, daß nur eine kleine Teilmenge der Dinge wirklich zum Kunstwerk avanciert. Wenn Dickie jedoch Kriterien angeben wollte, die den Übergang eines Gegenstandes aus der (tendenziell unbegrenzten) Klasse möglicher Kunstwerke in die Teilmenge der wirklichen Kunstwerke regeln, dann käme er unweigerlich wieder zu ähnlich restriktiven Bedingungen, wie sie von den traditionellen Kunsttheorien (mit ihren normativen Prinzipien) formuliert wurden. Dickies Definition kann also nur neutral bleiben, solange sie zu einer effektiven Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst untauglich ist. Dies kann man bemängeln, wie es ein Kritiker Dickies tut:

"The social property of art (the status of candidate for appreciation) does not seem to place any limits on art. While the scope of art is expanded, it may be

expanded beyond recognition and beyond significance." (2)

Wenn man jedoch eine Definition des Kunstbegriffs fordert, die eine klare Grenzziehung ermöglicht, dann muß man sich darüber klar sein, daß eine solche Grenzziehung stets willkürlich ist und nur als normatives Prinzip fungieren kann. Man fordert also in diesem Fall eine "persuasive Definition". Man kann nämlich offenbar nicht beides zugleich haben: eine Definition, die neutral ist, und eine Definition, die eine exakte Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst erlaubt.

Dickies Definition erlaubt zwar in gewissem Sinne eine solche Unterscheidung, aber nur bei den Fällen, die schon den Status eines Kunstwerks erworben haben. Bei den anderen Fällen, die diesen Status noch nicht erworben haben, kann sie die erforderliche Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst natürlich nicht leisten. Auch Dickies Definition versagt also vor den neuartigen Fällen, allerdings in anderer Hinsicht als die traditionellen Theorien. Sie ist hier - anders als jene - einfach gar nicht anwendbar.

Dickies Definition kann sich also einerseits nur darauf stützen, daß eine primäre Unterscheidung zwischen Kunstwerken und anderen Dingen bereits vorgenommen worden ist, indem einigen Dingen der Kunststatus übertragen worden ist, anderen aber nicht. Andererseits kann er über die Kriterien, die bei dieser Statusübertragung eine Rolle spielen, nichts sagen, da jede solche Aussage den Bereich möglicher Kunstwerke willkürlich einengen würde. Was solche Kriterien betrifft, ist Dickies institutionelle Theorie also notwendigerweise völlig uninformativ - die theoretische Leere, die sich hier auftut, ist der Preis dafür, daß seine Theorie den Dogmatismus der traditionellen Theorien vermeiden will.

Daß Dickie sich außerstande sieht, Kriterien für die ursprüngliche Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst anzugeben, auf der seine Definition doch beruht, ist eigentlich nur ein blinder Reflex der Tatsache, daß es auf der Ebene der rein sprachlichen Regeln ja wirklich keine Kriterien gibt, die die Verwendung des Kunstbegriffs auf bestimmte Dinge einschränken würden. So weit es nur die Regeln der Sprache betrifft, ist der Kunstbegriff tatsächlich auf alles und jedes anwendbar. Wenn er faktisch dann doch nur auf verhältnismäßig wenige Dinge angewendet wird, so liegt das nicht an Konventionen der Sprache, sondern an normativen Entscheidungen, die nicht von semantischen Regeln abhängig sind. Dieser Umstand deutet sich in folgender Bemerkung Dickies an:

"If, however, a mistake cannot be made in conferring the status of art, a mistake can be made by conferring it. In conferring the status of art on an object one assumes a certain kind of responsibility for the object in its new status - presenting a candidate for appreciation always allows the possibility that no one will appreciate it and that the person who did the

Bei der Ernennung eines Gegenstandes zum Kunstwerk ist zwar kein Fehler möglich, wohl aber eine Blamage. Diese Blamage beruht aber offensichtlich nicht auf sprachlicher Unfähigkeit, sondern auf der pragmatischen Absurdität der Empfehlung, die mit der Ernennung eines ungeeigneten Gegenstandes zum Kunstwerk verbunden ist. Man kann also einmal annehmen, daß die (fiktive) "Ernennung" in einer expliziten sprachlichen Form ausgesprochen wird, dann wäre der Satz "Dies ist ein Kunstwerk", wenn er in der "Ernennungssituation" geäußert wird, gar kein assertorischer Satz, der Wahrheitsbedingungen unterliegt. (Dies drückt Dickie in der verqueren Form aus, daß er sozusagen immer richtig ist.) Es handelt sich vielmehr um einen andersartigen Sprechakt, dessen Legitimität entsprechend auch an andere Bedingungen geknüpft ist. Wenn Dickie die Ernennung eines Gegenstandes zum Kunstwerk so darstellt, daß sich daraus eine gewisse "Verantwortung" ergibt, und daß man sich dabei "blamieren" kann, dann kann es sich hier auch nicht um eine simple Klassifikation handeln, denn aus dem (korrekten) Gebrauch eines klassifikatorischen Begriffs ergibt sich offenbar keine Verpflichtung und man kann sich auch nicht blamieren, wenn man einen Gegenstand (korrekterweise) in eine bestimmte (empirische) Kategorie von Artefakten einordnet.

Dickies Konzeption des klassifikatorischen Kunstbegriffs beruht also darauf, daß es - als Bedingung seiner Möglichkeit - einen anderen (primären) Gebrauch des Kunstbegriffs gibt, der selbst nicht klassifikatorisch sein kann.

Wenn man einen Gegenstand zum Kunstwerk "ernennt", stellt man nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse von Dingen fest, sondern man konstituiert sie überhaupt erst. Nach Cohen, der Dickies Überlegungen bezüglich der Ernennung von Kunstwerken weiterführt, kann man diesen Akt am besten nach Analogie eines Versprechens verstehen: wer einem Gegenstand den Status des Kunstwerks überträgt, gibt damit so etwas wie ein Versprechen, daß sich die Betrachtung dieses Gegenstandes lohnen wird. (4) Man könnte auch sagen, daß damit eine Empfehlung gegeben wird, dem Gegenstand die entsprechende Aufmerksamkeit zu schenken. So wird auch verständlich, warum Dickie in seiner Definition nicht von faktischer Wertschätzung sprechen möchte, sondern den Ausdruck "candidate for appreciation" für unumgänglich hält, denn man kann ein Objekt ja nicht zum Gegenstand faktischer Wertschätzung ernennen, sondern nur zu einem möglichen Gegenstand solcher Wertschätzung. Eine solche Ernennung ist aber im Effekt eine Art Empfehlung bzw. ein Versprechen, daß es sich lohnt, dieser Empfehlung zu entsprechen. Und nur deshalb, weil es sich bei der Ernennung um einen Sprechakt von der Art einer Empfehlung oder eines Versprechens (und nicht um eine assertorische Feststellung) handelt, hat es einen Sinn, von Verantwortung und Blamage zu reden.

Wenn die Ernennung zum Kunstwerk, auf der Dickies Definition parasitär beruht, also kein neutraler "klassifikatorischer" Vorgang ist, sondern eher einem Versprechen ähnelt, daß der betreffende Gegenstand für eine bestimmte Wertschätzung geeignet sei, dann verdankt sich diese Ernennung offenbar in erster Linie (normativen) Entscheidungen über den Wert der betreffenden Werke. Und solche Entscheidungen beruhen innerseits nicht nur auf Interpretationen dieses Werks, sondern auch auf Theorien darüber, welches die Qualitäten sind, aufgrund derer der Status eines Kunstwerks begründet werden kann.

Angesichts der (unumgänglichen) Dürftigkeit der "institutionellen Kunsttheorie" und ihres immanenten Rückverweises auf inhaltlich gehaltvolle Theorien über Kunst, ist es kein Wunder, daß plötzlich nicht nur eine Aufforderung publiziert wird, die traditionellen Kunsttheorien erneut zu beachten, sondern auch ein Plädoyer zu ihrer Verteidigung. (1) Die erneute Attraktivität der traditionellen Kunsttheorie verdankt sich außerdem nicht dem Umstand, daß die analytische Philosophie der Kunst weder ihre logische Unmöglichkeit beweisen noch ihr eine wirklich überzeugende Alternative entgegenzusetzen kann. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Versuch, den Rückgriff auf die "traditionelle essentialistische Kunsttheorie" schlussager mit analytischen Argumenten zu legitimieren. Diesen Versuch findet man in den Publikationen von James D. Garney und George Matthews.

Beide berufen sich auf die semantischen Theorien von Kripke und Putnam und gehen von der Prämisse aus, daß der Hauptfehler sowohl der traditionellen Kunsttheorie wie auch des größten Teils ihrer analytischen Kontrahenten in der Unterstellung liegt, daß die Extension des Begriffs "Kunstwerk" durch seine Intension festgelegt sei.

"This intension for 'work of art' has been thought to be either a description made up of a conjunction of features, each necessary and conjointly sufficient for the application of 'work of art'; or a disjunction of features, some subset of which is sufficient, it being necessary that if x has most of the features then it is denoted by 'work of art'. Let us call the former a Mill model for terms and the latter a Wittgenstein model. ... I will outline a plausible third alternative, an alternative suggested by Saul Kripke's and Hilary Putnam's recent work on terms. It is a view which denies that the extension of a term must be determined by an intension." (2)

Die These, daß die Intension eines Begriffes nicht entscheidend für die Festlegung seiner Extension ist, wurde unter anderem mit Bezug auf solche Termini entwickelt, die natürliche Stoffe, Gattungen, oder Vorgänge bezeichnen. Termini also, die für die Naturwissenschaften von Bedeutung sind. Die These, daß die Extension dieser Termini nicht durch ihre Intension determiniert ist, ist dabei vor allem inspiriert durch das Bestreben, die Wahrheit (natur-)wissenschaftlicher Aussagen nicht theorie-relativ werden zu lassen. Mit einem bestimmten Ausdruck wie "Gold" muß immer derselbe Stoff gemeint sein, unabhängig von den jeweiligen Methoden, ihn zu identifizieren, und auch unabhängig von den jeweiligen Theorien über diesen Stoff. Wenn die Extension dieses Begriffes unabhängig von Theorien und Konzeptionen (die die Intension des Begriffes determinieren) festgelegt sein soll, dann ist dies nur möglich durch Hinweis auf paradigmatische Fälle. Die

Referenz des Begriffs umfaßt dann diese Fälle und alle anderen gleichartigen Fälle. Ob eine gegebene Substanz mit den paradigmatischen Fällen übereinstimmt, das wird aufgrund der - jeweils revidierbaren und verbesserungsfähigen - Theorien der Wissenschaft festgelegt.

Unabhängig von der Frage, ob diese semantische Konzeption mit Bezug auf die Bezeichnung natürlicher Substanzen einleuchtend ist, ist es hier interessant, welche Konsequenzen sich ergeben, wenn sie auf den Kunstbegriff übertragen wird.

Zunächst ist es erforderlich zu behaupten, daß die Referenz des Begriffs "Kunstwerk" unabhängig von den jeweiligen Erkennungsmerkmalen oder Theorien über Kunst durch paradigmatische Fälle festgelegt ist. Das hat insofern eine gewisse Plausibilität als man den Begriff ja tatsächlich nicht durch verbale Definitionen, sondern anhand von Beispielen lernt.

"Typically we acquire the term 'work of art' not by a stipulative definition but on the basis of a number of examples which are presented as paradigmatic of art. We use the word correctly when we are disposed to call the paradigms art and call artefacts that are appropriately related to the paradigms art." (3)

Hieraus ergibt sich für die Verwendung des Kunstbegriffs eine Regel, die sich auf den ersten Blick auch aus den Konzeptionen von Weitz und (noch mehr) von Ziff ergeben könnte.

"Artworks are anything related in the appropriate way to the paradigms." (4)

Von der Konzeption der offenen Begriffe ("Das, und Ähnliches, nennt man Kunstwerke") (5) unterscheidet sich die hier betrachtete Theorie jedoch dadurch, daß die Feststellung, ob ein gegebener Gegenstand eine "angemessene Relation" zu den paradigmatischen Fällen hat, nicht einfach dem vagen Kriterium der "Ähnlichkeit" überlassen wird, sondern aufgrund der jeweils erklärungsfähigsten Theorien über die wesentlichen gemeinsamen Eigenschaften der betreffenden Art von Dingen getroffen werden soll. Es ist daher erforderlich, eine möglichst exakte Theorie über die "innere Natur" der paradigmatischen Fälle zu entwickeln, um auf der Basis einer solchen Theorie die Dinge ermitteln zu können, die von derselben "inneren Natur" sind und die - aufgrund dessen - in die Extension des Begriffes fallen, der durch die paradigmatischen Fälle exemplifiziert wird. Obwohl die Referenz eines Begriffs unabhängig von den jeweils wechselnden Theorien über die Dinge festgelegt ist, die damit bezeichnet werden, ist es also doch die jeweils avancierteste Theorie der Experten, durch die die korrekte Verwendung des Begriffs festgelegt wird. Hier ergibt sich für Carney ein Anknüpfungspunkt an die "institutionelle Theorie":

"It is not unreasonable to suppose that what Danto, Dickie and others have called the 'artworld' is the subclass in a society that determines the universal property and that they rely on theories of art to do

this. The artworld would be analogous to the metallurgists for 'gold', and art theories would play a role similar to scientific theories of 'gold' in that they would be taken as hypothesizing the extension-determining property of art."(6)

Carney schließt sich also der These an, daß die "Kunstwelt" festlegt, was Kunst ist, er betont aber, daß dies nur aufgrund der jeweils geltenden Kunsttheorie möglich ist.

"Art is a conferred status in the sense that an artifact will be known and recognized to be art by anyone only vis-a-vis the reigning theory or theories of the artworld."(7)

"Traditional art theories, theories such as Plato's imitation theory, Susanne Langer's expression theory, Clive Bell and Roger Fry's formalistic theory, George Dickie's institutional theory, and Marxist theories, could serve this function."(8)

Obwohl Carney hier auch die Theorie von Dickie erwähnt, ist es klar, daß diese Theorie nicht die Funktion erfüllen kann, die Carney einer Kunsttheorie zuweist. Eine Theorie, die die "wesentliche Natur" eines Kunstwerks darin sieht, daß es den entsprechenden Status hat, ist natürlich nicht als Begründung dafür zu verwenden, daß einem Gegenstand dieser Status überhaupt erst zugeschrieben wird. Die Theorie über die "innere Natur" der paradigmatischen Kunstwerke kann sich also analytischerweise nicht darin erschöpfen, daß sie alle den Status des Kunstwerks haben, sie muß sich vielmehr auf Qualitäten beziehen, die diesen Status legitimieren können, also auf jene Merkmale, die Dickie als "nonstatus features" bezeichnet hat.(9)

Die Theorie, aufgrund derer die Zugehörigkeit eines gegebenen Gegenstands zur Extension des Begriffs "Kunstwerk" festgestellt wird, muß vielmehr eine Theorie über das "Wesen" der Kunst sein, also eine Theorie von genau derselben Art, wie die traditionelle Ästhetik sie angestrebte.

"Consider what would justify the claim that a particular piece was a work of art. Works of art, I have argued, are anything related in the appropriate way to the paradigms of art. Thus, the required justification must demonstrate that the piece bears a relation of the appropriate sort to the paradigms. But clearly this relation is not given a priori; hence, the justification must specify what the appropriate relation is taken to be. That specification will constitute an explicit answer to the question 'What is art?' one that will necessarily state what are thought to be universal generalizations concerning the arts, since nothing short of such generalizations will establish the appropriateness of the specified relation between the putative works and the paradigms."(10)

Demnach waren die zweitausend Jahre des Nachdenkens über die Kunst also doch nicht umsonst, und die traditionelle Kunsttheorie war gerade mit ihren essentialistischen Bemühungen um eine Realdefinition der Kunst

vollkommen im Recht.

"There are, so far as I can see, no credible a priori arguments against the essentialism of traditional aesthetics." (11)

Im Gegensatz zu der kurz sightigen Kritik der ersten Welle der analytischen Kunstphilosophie war es demnach also überhaupt kein Fehler der traditionellen Kunsttheorie, daß sie versuchte, die wesentlichen gemeinsamen Eigenschaften aller Kunstwerke zu entdecken, im Gegenteil: nur wenn man diese essentiellen kunstspezifischen Eigenschaften kennt, kann man – ebenso wie im analogen Fall mit Gold – eine wirklich zuverlässige und fundierte Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst vornehmen, eine Unterscheidung, die auf theoretisch gesichertem Wissen beruht, und die daher nur von dem Experten getroffen werden kann, der die entsprechende Theorie beherrscht, nicht aber von dem unbedarften Laien, der zwar seine Umgangssprache beherrscht, aber nichts von Kunst versteht. (12)

Hiermit werden offenkundig genau dieselben Ansichten vorgetragen, von denen schon Osborne sich leiten lies. Der Argumentationsgang, den die analytisch orientierte Kunstphilosophie vollzog, kommt also am Ende an genau demselben Punkt wieder an, von dem er seinen Ausgang nahm. Und man kann hier noch nicht einmal den (vielleicht) beruhigenden Zusatz anfügen: aber auf einer höheren Ebene.

Der Grund, der dazu führte, daß die analytische Philosophie der Kunst sich um eine Alternative zu den traditionellen Kunsttheorien bemühte, die nun wieder innerhalb der analytischen Ästhetik zu neuem Ansehen gelangen, war der, daß sie immer wieder an ihrem eigenen Anspruch scheiterten. Ihre vermeintlich universal gültigen Aussagen über Kunstwerke erwiesen sich stets erneut als falsch, sofern sie nicht durch Inkonsistenz gerettet oder als normatives Dogma verabsolutiert wurden. Ihre Hypothesen über die Eigenschaften, durch die sich Kunstwerke von allen anderen Dingen unterscheiden, wurden immer wieder durch neuartige Kunstwerke widerlegt, die sich ihrerseits (aufgrund der bewußten Absicht ihrer Schöpfer) von allem unterscheiden, was man bis dato als Kunstwerk bezeichnet hatte.

Die Protagonisten der erneuten Hinwendung zur traditionellen, essentialistischen Kunsttheorie sehen hierin kein besonderes Problem: neuartige Fälle zwingen (wie in allen Wissenschaften) lediglich dazu, die jeweils geltende Theorie zu überprüfen und sie gegebenenfalls zugunsten einer neuen, umfassenderen Theorie aufzugeben.

"Novel works of art, especially those having a prima facie claim to art status (perhaps because they are presented as such by recognized artists, or simply by reason of having been exhibited in a gallery), present a challenge to the viewer: either the received theory must be justified and defended, or it must be abandoned in favor of a new theory that accommodates these novel works while at the same time preserving the art status of antecedently recognized works." (1)

Theorien über Kunst sind (wie alle Theorien) fehlbar und verbesserungsfähig, gleichwohl aber kann nur die jeweils fortgeschrittenste Theorie der "final court of appeal" sein, wenn es darum geht, ob ein bestimmtes - z.B. ein neuartiges - Werk in die Extension des Kunstbegriffs fällt oder nicht. Es kann nur unter diesen Begriff fallen, wenn es eine (von einer Kunsttheorie sanktionierte) Eigenschaft hat, die auch bei allen anderen, bereits anerkannten Kunstwerken zu finden ist. (2) Da sich nun aber (besonders in der Moderne) der Bereich der Kunst immer weiter ausgedehnt hat und die einzelnen Kunstwerke immer heterogener geworden sind, muß eine Theorie darüber, was allen Kunstwerken (trotzdem noch) gemeinsam ist, notwendigerweise immer uninformativer werden, bis schließlich in der Tat nur noch der dünne nominalistische Rest übrig bleibt, auf den Dickies Definition zusammenschrumpft, nämlich daß allen Kunstwerken gemeinsam ist, daß sie zu Kunstwerken ernannt worden sind. An dieser These, die als letztmögliche Zuflucht der essentialistischen Kunsttheorie erscheint, offenbart sich also abermals ihre Unergiebigkeit.

Außerdem ist es eine durch nichts gerechtfertigte euphemistische Darstellung, daß angesichts neuartiger Kunstwerke ganz einfach eine neue umfassendere Theorie angenommen wird. In der Realität scheint es doch eher so zu sein, daß eine veraltete Theorie keineswegs problemlos durch eine neue ersetzt wird, sondern daß eine fortwährende und erbitterte Konkurrenz zwischen verschiedenen Theorien besteht. Es scheint hier – um mit der Terminologie von Kuhn zu sprechen – der paradigmatische Zustand permanent zu sein. Dies ist freilich kein Wunder, da es in der Theorie der Kunst ja in der Regel um explizit normative Auffassungen geht. Es herrscht hier offenbar – anders als in den (Natur-) Wissenschaften – keine friedliche theoretische und sprachliche Arbeitsteilung zwischen Experten und Laien (die im Zweifelsfall die ersteren auch als Experten anerkennen), sondern eine unauflösbare Theorien- und Begriffskonkurrenz nicht nur zwischen Laien und Experten, sondern auch zwischen den Experten selbst.

Man kann natürlich, angesichts der offenkundig bestehenden theoretischen Differenzen immer noch sagen, nur eine Auffassung könne die richtige sein, und nur der sei ein Experte, der diese richtige Auffassung vertritt. Allerdings ist der zweite Teil dieser Behauptung lediglich analytisch, der erste Teil aber unbeweisbar. Daher ist es überzeugender zuzugeben, daß es unterschiedliche Auffassungen geben kann, ohne daß man sagen könnte, welches die richtige ist. So hat zum Beispiel Carney zunächst noch der Ansicht zugeneigt, nur eine einzige Theorie über Kunst könne richtig sein, dann hatte er die Möglichkeit zugelassen, daß es mehrere Theorien nebeneinander geben könne, solange sie nur zu identischen Extensionen führen. Später hat er dann sogar die Möglichkeit eingeräumt, daß durch unterschiedliche Theorien auch unterschiedliche Extensionen des Kunstbegriffs determiniert werden können.

"Since it is likely, if not the case, that different persons or cultures affirm different theories 'art' would be extensionally ambiguous if the term satisfies the rigid designator model." (3)

Wenn einmal zugeben ist, daß der Kunstbegriff je nach der bevorzugten Theorie unterschiedliche Extensionen hat, dann ist schwer zu sehen, worin überhaupt noch der Unterschied zu der abgelehnten Theorie bestehen soll, wonach die Extension des Kunstbegriffs (in verschiedenen Theorien) aufgrund verschiedener Intensionen determiniert wird. Denn als Alternative kann ja nur noch die Ersetzung des Begriffs "Intension" durch den Begriff "Theorie" angeboten werden:

"The extension of the term 'art' is determined by the theories of art held by the artworld." (4)

Wenn man zugibt, daß der Begriff "Kunstwerk" bei verschiedenen Personen – je nach der von ihnen "favorisierten" Theorie – zu unterschiedlichen Extensionen führt (5), dann wird es auch fraglich, worin überhaupt noch der Sinn der Behauptung liegt, der Kunstbegriff könne nach dem "rigid-designator"-Modell verstanden werden. (Carney selbst wird dies offenbar zunehmend

zweifelhaft.) (6) Die zentrale These, daß die Extension des fraglichen Begriffs unabhängig von den jeweiligen Konzeptionen und Theorien ein für alle Mal (durch paradigmatische Beispiele) festgelegt ist, hat ja ohnehin keinerlei theoretische Konsequenzen mehr, wenn man die Möglichkeit einräumt, daß je nach der bevorzugten Kunsttheorie ganz unterschiedliche Klassifizierungen in Kunst und Nicht-Kunst vorgenommen werden können.

Und überhaupt ist auch gar nicht zu sehen, wieso die Behauptung wichtig sein könnte, daß Kunstwerke Entitäten von einer besonderen unwandelbaren Substanz sind, die man ontologisch als invariant unterstellen muß und die wir mit dem Fortschritt der (Kunst-) Wissenschaft nur immer besser verstehen. Im Unterschied zu Gold, das durch unsere Theorien offenbar nicht zu chemischen Mutationen veranlaßt wird, ist in Bezug auf die Kunst doch die Ansicht weitaus plausibler, daß sie durch unsere Konzeptionen von Kunst, die sich historisch verändern, auch selbst substanziell verändert wird. Im faktischen Gebrauch des Kunstbegriffs ist die Unterstellung, daß es sich bei der Klasse der Kunstwerke um eine von allen Theorien unbeeinflusste, unwandelbare Entität handelt, jedenfalls in keiner Weise nachweisbar. Das zeigt aber, daß dieser Begriff sich eben von Begriffen für natürliche Stoffe (und ähnliches) unterscheidet. An einer Stelle deutet auch Matthews zaghaft diese Einsicht an.

"The essentialist presumption is perhaps best understood not as a conjecture to the effect that artworks will be found to have certain essential properties but rather as a prescription to the effect that they should. Of course, to the extent that the prescription is efficacious in determining what we accept as art, the conjecture will be borne out." (7)

Demnach wären Theorien über Kunst nur irreführenderweise in der Form von empirischen Hypothesen (und daraus ableitbaren Prognosen) formuliert, während sie tatsächlich normative Vorschriften sind, was als Kunst akzeptiert werden soll und was nicht. Und paradoxerweise ist der irreführende Eindruck, es handle sich um empirische Hypothesen, um so stärker, je stärker ihre (verborgene) Normativität ist, da sich in demselben Maße die (vermeintlichen) Prognosen als korrekt erweisen, jedoch nur deshalb, weil es sich um "selffulfilling prophecies" handelt.

Wenn in einer Kultur homogene und allgemeinverbindliche Normen herrschen, denen Kunstwerke zu genügen haben, bzw. wenn (wie bei Osborne zu beobachten) die Theorie schon den Kreis ihrer Untersuchungsgegenstände nach einer solchen Norm eingrenzt, dann fördert eine empirische Untersuchung natürlich tatsächlich die diesen Normen entsprechenden kunstspezifischen Merkmale zu Tage. Und entsprechend behält die Hypothese, die den geltenden Normen entsprechenden Merkmale seien bei allen Kunstwerken zu finden, auch in der Tat als rein empirische Hypothese ihre Gültigkeit solange die betreffenden Normen in Kraft sind. Das Problem für die Kunsttheorie entsteht also erst dann, - wenn es einem

neuartigen Werk gelingt, als Kunstwerk anerkannt zu werden, obwohl es die (bislang) erforderlichen Merkmale nicht mehr aufweist. Dieser Fall tritt allerdings nur dann ein, wenn schon eine Änderung der normativen Anforderungen an Kunstwerke stattgefunden hat, denn andernfalls hätte das neue Werk gar nicht als Kunstwerk reüssieren können, um so als problematischer Fall für die (vermeintlich) empirische Theorie aufzutreten. Das vermeintlich empirische Scheitern einer (generalisierenden) Kunsttheorie ist also immer nur ein Symptom einer vorgängigen Umwälzung in der maßgeblichen normativen Auffassung von Kunst. Wenn eine Kunsttheorie empirisch nicht mehr haltbar ist, so ist das stets nur ein irreführender Ausdruck dafür, daß die normative Kunstauffassung, deren unverstandenes Resultat sie ist, keine unbestrittene Geltung mehr besitzt. Das Werk, das nun als Gegenbeispiel fungieren kann, wäre andernfalls erst gar nicht in die Domäne der Kunst eingedrungen. Die "neuen Fälle" sind also in der Tat das (immerwährende) experimentum cruxis für jede Kunsttheorie, jedoch nicht, was ihre empirische Richtigkeit betrifft, sondern nur, was die normative Verbindlichkeit der Auffassung betrifft, die sich - bewußtlos - in ihr ausspricht.

Wenn Carney und Matthews betonen, daß man die Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" unabhängig von den Kriterien verstehen muß, die seine Benutzer jeweils mit verbinden, so hat das insofern seine Berechtigung, als ja offensichtlich in gewisser Weise alle, die diesen Begriff benutzen, damit dasselbe meinen, obwohl sie ihn nach jeweils verschiedenen Kriterien verwenden. Es ist allerdings wohl kaum so, wie die neo-essentialistische Theorie annimmt, daß sie alle dieselbe Klasse von Dingen meinen und nur bezüglich der Identifizierungskriterien für diese Art von Dingen und des inhaltlichen Wissens über sie differieren. Hier kann man offenbar gerade nicht unterstellen, was man für die Begriffe unterstellen kann, nur die das "ridid-designator"-Modell entwickelt wurde, nämlich daß der Begriff "Kunstwerk" sich trotz wechselnder und wandelbarer Identifizierungskriterien stets auf dieselbe gleichbleibende und unwandelbare Extension bezieht.

Die verschiedenen Konzeptionen von Kunst resultieren ja - wie sich immer wieder gezeigt hat - vor allem auch darin, daß unterschiedliche Klassifikationen vorgenommen werden. Und ihr pragmatischer Zweck liegt oft ja auch gerade darin, (einseitige und willkürliche) Verschiebungen der Extension vorzunehmen. Anders als bei wissenschaftlichen Begriffen geht es bei der Verwendung des Kunstbegriffs eben nicht in erster Linie darum, die Extension des Begriffs konstant zu halten, sondern darum, sie zu erweitern oder zu verengen, also darum, Einfluß darauf zu nehmen, welche Dinge sie umfaßt und welche nicht. Und die Frage, ob etwas "wirklich Kunst ist", verdankt sich eben nicht (wie Matthews geschickt suggeriert)(1) analog zur selben Frage mit Bezug auf Gold der Unterstellung, es müsse eine "underlying nature" geben, sondern schlicht der Kenntnis der Tatsache, daß es hier (wie dort) ein Interesse an Fälschungen gibt.

Man könnte allerdings annehmen, daß die Extension des Begriffs "Kunstwerk" doch in gewissem Sinne unabhängig davon festgelegt ist, nach welchen Kriterien dieser Begriff von seinen einzelnen Benutzern verwendet wird und zu welchen idiosynkratischen Klassifizierungen diese jeweils subjektiven Kriterien auch führen. Daß die Extension des Begriffs unabhängig von solchen subjektiven, nur privat gültigen Kriterien determiniert wird, erscheint insofern plausibel, weil es ja offenkundig eine gewisse Klasse von Dingen gibt, die faktisch überprüfbar als Kunstwerke behandelt werden - unabhängig von allen subjektiven Meinungen und Einstellungen zu der Frage, was ein Kunstwerk ist und wie man es erkennt. Der Umstand, daß es faktisch eine solche erkennbare und abgrenzbare Klasse von Dingen gibt, wurde ja schließlich den traditionellen Kunsttheorien immer wieder zum Verhängnis und auf diesem Umstand bauten auch die verschiedenen Konzeption eines

Klassifikatorischen Kunstbegriffes (von Weitz und Kennick bis zu Dickie und Carney) auf. So gesehen hat die These, daß die Extension des Kunstbegriffs unabhängig von subjektiven Kriterien fixiert ist, also eine gewisse Plausibilität.

Offenbar ist aber die Klasse der Dinge, die allgemein als Kunstwerke akzeptiert werden, nicht nur sehr veränderlich und einem permanenten Wandel unterworfen, sondern es erscheint auch sehr fraglich, ob es sich wirklich so verhält, wie die Protagonisten des klassifikatorischen Kunstbegriffs immer unterstellen, nämlich daß diese Klasse nur als die Extension eines distinkten empirischen Begriffes verstanden werden kann, dessen faktische (oder möglicherweise auch nur idealtypisch rekonstruierte) Verwendung zu einem bestimmten Zeitpunkt die Klasse der allgemein akzeptierten Kunstwerke eindeutig determiniert.

Die Klasse der Dinge, die zu einem bestimmten Zeitpunkt faktisch als Kunstwerke klassifiziert werden, ist allerdings nie eindeutig zu bestimmen, da stets die äußerste Uneinigkeit über die Grenzen dieser Klasse herrscht. Und man kann auch nicht annehmen, daß es sich bei dieser Klasse um die Extension eines besonderen und distinkten Begriffes handelt. Man kann diese Klasse vielmehr nur als die unbeabsichtigte und unkontrollierbare Resultante all der verschiedenen sich überkreuzenden und konkurrierenden Verwendungen des Begriffes verstehen, die die jeweiligen einzelnen Benutzer (mit ihren jeweils subjektiven Kriterien) von ihm machen. Die Klasse der Dinge, die schließlich faktisch unter den Begriff "Kunstwerk" subsumiert werden, ergibt sich als unvorhersehbares Resultat, sozusagen "hinter dem Rücken" der Benutzer dieses Begriffes, die ihn eben aufgrund jeweils nur privat gültiger Kriterien verwenden. Da diese Klasse ständigen unvorhersehbaren Schwankungen unterworfen ist, gibt es auch keine tragfähige und beständige Basis, auf der eine generalisierende Theorie über Kunstwerke aufgebaut werden könnte.

Obwohl aber jeder den Begriff nur aufgrund seiner jeweils nur privat gültigen Kriterien benutzt, muß man unterstellen, daß dieser Begriff dennoch nur deshalb von allen benutzt werden kann, weil seine Bedeutung in gewisser Weise - trotz divergierender Kriterien und divergierender Extensionen - für alle gleich ist. Die permanenten Auseinandersetzungen darüber, welche Dinge in die Klasse der Kunstwerke fallen und welche nicht, können ja schließlich nur dann geführt werden, wenn die Kontrahenten mit dem Begriff, um dessen Anwendbarkeit sie streiten, dasselbe meinen. Wenn z.B. ein Katholik und ein Chemiker darüber streiten, ob der Abendmahlswein Blut ist oder nicht, so ist dieser Streit nur sinnvoll, wenn sie den Begriff "Blut" mit derselben Bedeutung verwenden, weil es andernfalls gar keinen inhaltlichen Gegensatz gibt und der eine dem anderen gar nicht widerspricht. Sie könnten sich andernfalls gegenseitig noch nicht einmal verstehen. Man muß nun aber deswegen nicht unbedingt unterstellen, daß es die

Referenz des Begriffs ist, die fixiert sein muß, damit ein Streit über die korrekte Klassifizierung bzw. die richtige Theorie über die betreffenden Dinge möglich wird. (2)

Wenn aber verschiedene Sprecher die Verwendung des Begriffs "Kunstwerk" von jeweils verschiedenen Kriterien abhängig machen und daher auch verschiedene Klassen von Dingen darunter subsumieren, in welchem Sinne kann man dann noch sagen, daß sie sich darüber einig sind, was der Begriff "Kunstwerk" bedeutet? Die Situation ist hier offenbar dieselbe wie bei Wertbegriffen ganz allgemein. Was der Verwendung eines Wertbegriffs trotz der chaotischen Vielfalt der Kriterien, aufgrund derer er verwendet wird, und trotz der Divergenz der jeweiligen Klassen von Dingen, auf die er verwendet wird, eine Kontinuität sichert, ist ihre gleichbleibende wertende Bedeutung, die allerdings an einen mehr oder weniger exakt festlegbaren deskriptiven Gehalt gekoppelt sein kann.

Der deskriptive Gehalt des Begriffs "Kunstwerk" scheint sich dabei in der Tat auf jene Qualitäten zu beziehen, die einem Gegenstand erst durch den besonderen Gebrauch zuwachsen, der von ihm gemacht wird. Insofern bezeichnet der Begriff offenbar tatsächlich jenen sozialen Status, den Dickie im Auge hatte, also jenen Status, den ein Gegenstand erwirbt, wenn er eine bestimmte Rolle in dem sozialen System übernimmt, das man die "Kunstwelt" nennen kann. Da es aber verschiedene Kriterien für die Verwendung des Begriffs geben kann und er auch zu verschiedenen Klassifizierungen führen kann, ohne daß dabei gegen die Regeln der Sprache verstoßen würde, muß man annehmen, daß der Kunstbegriff ein normativer Begriff ist. Er kann nicht einfach nur einen bestimmten empirisch feststellbaren Status bezeichnen. Es muß sich offenbar vielmehr um einen Status handeln, aus dessen Zuschreibung sich normative Konsequenzen ergeben, sozusagen einen Ehrenstatus. Wenn man einen Gegenstand als Kunstwerk bezeichnet, dann impliziert dies eben in der Regel, daß man ihm einen gewissen Wert zuerkennt. Man sagt damit, daß der so bezeichnete Gegenstand es verdient, eine Rolle in unserer Kunstwelt zu spielen.

Daß der Kunstbegriff zumindest sehr häufig in diesem - mit einer (positiven) Wertung verbundenen - Sinne verwendet wird, zeigt sich an den permanenten Auseinandersetzungen über die Anwendbarkeit des Begriffs. Ein solcher Streit läßt sich offenbar nicht einfach dadurch lösen, daß man überprüft, ob die Anwendungsbedingungen des Begriffs erfüllt sind. Er bezieht sich vielmehr auf diese Anwendungsbedingungen selbst. Der Streit läßt sich aber auch nicht dadurch lösen, daß eine Einigung darüber erzielt wird, daß der fragliche Gegenstand zwar unter den Kunstbegriff A (aufgrund der Theorie A mit den daraus abgeleiteten Kriterien A1, A2, ...) zu subsumieren ist, nicht aber unter den Begriff B (mit anderen Kriterien). Wenn dies festgestellt wird, ist der Streit nicht beendet, sondern er beginnt erst. Das zeigt, daß es sich nicht um einen Streit handelt, der

"merely verbal" ist und auf rein sprachlichen Differenzen beruht und daher auch durch die Feststellung der Unterschiedlichkeit der Bedeutung der jeweils verwendeten Begriffe beendet werden kann. Der Streit kann auch nicht dadurch gelöst werden, daß man sich auf einen zusätzlichen deskriptiven Begriff für die problematischen Fälle einigt ("Nennen wir es doch einfach "Kinst" oder "Hunst").(3) Wenn der Streit also auf diese Weisen nicht zu lösen ist, dann muß der Begriff, um dessen Anwendbarkeit es geht, trotz unterschiedlicher Verwendungskriterien dennoch eine gemeinsam akzeptierte Bedeutung haben. Der Streit geht eben darum, ob der Begriff im Hinblick auf diese - trotz verschiedener Kriterien - gemeinsam unterstellte Bedeutung verwendbar ist oder nicht.

Wenn diese gemeinsam unterstellte Bedeutung darin besteht, daß der Begriff "Kunstwerk" einen gewissen Ehrenstatus bezeichnet, dann ist die Stringenz seiner Verwendung auch dann gesichert, wenn verschiedene Sprecher für seine Verwendung verschiedene Kriterien verwenden oder wenn einzelne Sprecher für verschiedene Fälle verschiedene Kriterien verwenden oder wenn sie ihre Kriterien wechseln oder revidieren. Wenn derartige Divergenzen und Verschiebungen der Verwendungskriterien möglich sind, dann kann es sich bei der Anwendung des betreffenden Begriffs auf einen bestimmten Gegenstand nicht einfach nur um die neutrale assertorische Feststellung handeln, daß dieser Gegenstand einer bestimmten empirischen Kategorie von Artefakten zugehört, sondern nur um eine Wertung des Gegenstandes.

Aus einer solchen Wertung ergeben sich aber auch Konsequenzen für das Verhalten gegenüber diesem Gegenstand, die sich in Form von Imperativen formulieren lassen. Wer in diesem Sinne etwas als Kunstwerk bezeichnet, kann - zumindest wenn er dies mit einer gewissen Aufrichtigkeit tut - bestimmte Handlungen gegenüber diesen Dingen nicht mehr vertreten, er übernimmt sozusagen gewisse Verpflichtungen (wie ja schon Dickie andeutete). In dem Hinweis darauf, daß es sich bei einem bestimmten Gegenstand um ein Kunstwerk handelt, äußert sich dann ein "Glaube", der sich "praktisch betätigt"(4), und man kann mit diesem Hinweis auch einen gewissen Einfluß auf das Verhalten ausüben. Wer versteht, was der Ausdruck "Kunstwerk" bedeutet, weiß eben, daß die Dinge, die damit bezeichnet werden, beispielsweise nicht einfach weggeworfen oder zerstört werden sollen. Man kann sogar der Meinung sein, daß Kunstwerke gewisse "Rechte" haben, die respektiert werden müssen.(5)

Das zeigt abermals, daß der Kunstbegriff häufig mit einer normativen Bedeutung verwendet wird. Und dies paßt wiederum zu der (oben erläuterten) Feststellung, daß die Kriterien, die für seine Verwendung angegeben werden, in der Regel ebenfalls Kriterien sind, die darauf hinaus laufen, den (ästhetischen oder sonstigen) Wert des Gegenstandes nachzuweisen. Dementsprechend würde man eine Übersetzung des Begriffs in eine andere Sprache auch nur dann akzeptieren, wenn die wertende

Komponente darin enthalten bleibt. Und der Marxsensch, der exakt dieselben Dinge als Kunstwerke klassifiziert wie wir, sich aber ganz anders zu ihnen verhält, hätte nicht verstanden, was mit "Kunstwerk" gemeint ist.

Oder aber gibt es also doch einen Zusammenhang zwischen der Klassifikation und der Bewertung von Kunstwerken, und es fragt sich, ob man damit nicht wieder zu jener unheilvollen Verquickung von Identifikations- und Bewertungskriterien gezwungen ist, deren unheilvolle Konsequenzen sich an Beispiel Osbornes ablesen ließen. Diese Verquickung ist anscheinend in der Tat unvermeidbar, wenn man die Verwendung des Kunstbegriffs nur aus der Sicht eines einzelnen Sprechers sieht. Jeder einzelne Sprecher bedient den Begriff zunächst einmal wirklich nur auf die Dinge an, die seinen Wertmaßstäben entsprechen. Aus der Perspektive des einzelnen Sprechers, der sozusagen nur die Kriterien für seine private Verwendungsweise des Kunstbegriffs aufgrund seines normativ bestimmten Kunstverständnisses deutlich machen kann, läßt sich aber die generelle Verwendung des Begriffs nicht darstellen, die sich als unüberschaubares Resultat all der vielen einzelnen heterogenen Verwendungen des Kunstbegriffs ergibt. Die traditionelle Kunsttheorie scheitert ja eben immer wieder daran, daß sich die Kriterien, die sie für die Verwendung des Kunstbegriffs formuliert, nicht in Einklang mit den Klassifikationen bringen lassen, die sich als Gesamteffekt der vielen einzelnen (normativ determinierten) Klassifikationen ergeben. Abgesehen davon ist es – im Gegensatz zu der oben referierten Auffassung Osbornes – aber auch so, daß der einzelne Sprecher Kunstwerke nicht stets nach demselben generell gültigen und unrevidierbaren Wertmaßstäben klassifizieren muß. Und zum anderen ist auch tatsächlich eine Verwendung des Kunstbegriffs möglich, die nicht auf normativen Kriterien beruht.

Wenn bei Dingen, bei denen noch nicht feststeht, daß sie den Status eines Kunstwerks bereits erworben haben, die Entscheidung darüber, ob sie diesen Status erwerben können bzw. sollen, davon abhängig ist, daß man ihnen einen bestimmten (ästhetischen oder sonstigen) Wert zusprechen kann, und wenn die Klassifikation von Dingen als Kunstwerke auch ganz generell darauf hinausläuft, daß man diesen Dingen einen Ehrenstatus zuspricht, dann kann eine Verwendung des Begriffs "Kunstwerk", die zu keinerlei wertenden Stellungnahmen zwingt, nur in einem ähnlichen Sinne verstanden werden, wie der Gebrauch eines Wertbegriffs "in Anführungsstrichen", so wie Hare ihn beschrieben hat. (1) Dieser Gebrauch besteht darin, einen Begriff, der primär verwendet wird, um eine Wertung zu äußern, so zu verwenden, daß er lediglich auf die entsprechende Wertung anderer verweist, ohne sich ihr aber anzuschließen.

Wenn man in diesem Sinne ein Objekt als Kunstwerk bezeichnet, so meint man damit, daß es faktisch der Gegenstand einer Wertung ist, bzw. daß es den entsprechenden Status innehat. Eben dies war ja auch der Inhalt der Definition, die Dickie für den klassifikatorischen Kunstbegriff gegeben hatte. (Und in diesem Sinne setzt auch ein bekannter deutschsprachiger Kunsthistoriker, wenn er über moderne Kunst schreibt, das Wort "Kunst" tatsächlich häufig in Anführungsstriche.) (2)

Es hat sich aber nicht nur gezeigt, daß der Kunstbegriff, so wie Dickie ihn definiert, von einem anderen, primären, wertenden "Ernennungsgebrauch" abhängig bleibt, sondern auch, daß ohne einen Rückverweis auf diesen Gebrauch nur leere oder triviale Aussagen über den klassifikatorischen Kunstbegriff gemacht werden können. Dies ist nicht verwunderlich, wenn es zutrifft, daß die Klasse der Dinge, die faktisch als Kunstwerke eingestuft werden, sich nicht einfach als Referenzklasse eines distinkten und homogenen empirischen Begriffs bestimmen läßt, sondern sich nur als Endresultat eines komplizierten und unüberschaubaren Prozesses ergibt, in dem viele verschiedene - wertende - Verwendungen des Kunstbegriffs mit ebenso vielen verschiedenen Kriterien aufeinandertreffen und sich zu einem Gesamtergebn vermengen, dessen Entstehung nicht mehr nachvollziehbar ist.

Wenn die Klasse der Dinge, die faktisch als Kunstwerke behandelt werden, sich auf diese Weise ergibt, dann ist es kein Wunder, daß die Suche nach der Intension eines "klassifikatorischen" Kunstbegriffs, dessen Extension diese Klasse von Dingen umfassen soll, wenig Erfolg haben kann. So gesehen wird es auch verständlich, daß die Versuche der analytischen Kunstphilosophie, die Intension eines solchen Begriffes anzugeben, immer wieder scheitern müssen. Weitz und

Ziff behaupten, die Kriterien, aufgrund derer Dinge als Kunstwerke klassifiziert werden, seien offen, flexibel und revidierbar und bringen damit zum Ausdruck, daß es eben keine universellen, für alle Zeiten, alle Fälle und alle Sprecher geltenden Kriterien gibt, aufgrund derer man feststellen kann, ob ein Gegenstand zur Klasse der (allgemein anerkannten) Kunstwerke hinzugehört oder nicht. Kennick verdünnt die Intension des Begriffs bis zur völligen Leere und ist daher zu der Analogie mit den Wahrnehmungsbegriffen gezwungen, die ja in der Tat Kriterienlos (und damit auch intensionslos) verwendet werden. Carney und Matthews vertreten insofern eine ähnliche Auffassung, als sie behaupten, die Extension des Kunstbegriffs sei unabhängig von den möglicherweise wechselnden Intensionen festgelegt, die dieser Begriffe für verschiedene Sprecher haben kann. Dickie schließlich umgeht die Frage nach der Intension des klassifikatorischen Kunstbegriffs und zieht sich auf die triviale Feststellung zurück, daß ein Gegenstand dann zur Klasse der Kunstwerke gehört, wenn er von den Experten (die sich nicht irren können) in diese Klasse aufgenommen worden ist.

In allen diesen Bemühungen, die Intension eines Begriffs anzugeben, dessen Referenz die Klasse der faktisch anerkannten Kunstwerke ist, äußert sich eine ebenso fatale Insuffizienz wie in den Bemühungen der traditionellen, essentialistischen Kunsttheorien, die das "Wesen" der Kunst ergründen wollten. Es fragt sich also, ob die analytische Philosophie der Kunst, so wie sie bislang betrieben wurde, nicht auf einem ebenso fundamentalen Fehler beruht wie die von ihr kritisierten traditionellen Theorien.

Die traditionellen Theorien scheitern immer wieder, weil sie Identifikationskriterien für Kunstwerke angeben, die (sofern sie nicht völlig vage und unüberprüfbar sind) nicht auf allgemeine Zustimmung rechnen können, weil es sich im Grunde um normative Prinzipien handelt, und weil sie (deshalb) meistens auch zu Klassifizierungen führen, die im Gegensatz zu der allgemein üblichen Einteilung in Kunstwerke und Nicht-Kunstwerke stehen. Die analytischen Theorien wollen die Normativität und den Dogmatismus der traditionellen Theorien vermeiden und konzentrieren sich daher auf die Untersuchung der Frage, wie unabhängig von allen (jeweils nur subjektiv gültigen) normativen Prinzipien die Zugehörigkeit zu der von allen Sprechern anerkannten Klasse der Dinge determiniert wird, die faktisch als Kunstwerke behandelt werden. Sie unterstellt dabei, daß dies aufgrund der Verwendung eines empirisch-klassifikatorischen Kunstbegriffes geschieht, über dessen Verwendungskriterien man sich dementsprechend Klarheit verschaffen muß.

Der Versuch, solche Kriterien zu finden, führt aber nur zu der Formulierung von äußerst vagen Kriterien (z.B. irgendwelche unspezifische Ähnlichkeiten) oder zu der Behauptung, daß diese Kriterien ganz unverbindlich oder sogar völlig überflüssig sind. Wenn es aber zutrifft, daß sich die Zugehörigkeit zur Klasse der

Kunstwerke nicht der Verwendung eines homogenen empirischen Begriffs verdankt, sondern das Resultat vieler, sich wechselseitig beeinflussender Verwendungen evaluativer Kunstbegriffe ist, dann ist es klar, daß gar keine aufschlußreicherer Auskünfte über die Kriterien zu erwarten sind, nach denen Kunstwerke als solche klassifiziert werden. Es gibt eben keine homogenen und generell geltenden Kriterien für eine solche Klassifikation, sondern nur eine Vielzahl konkurrierender und sich gegenseitig bekämpfender normativer Konzeptionen, deren Aufeinanderprallen dazu führt, daß eine bestimmte (stets revidierbare) Klasse von Dingen als Kunstwerke anerkannt werden.

Da die analytische Kunsttheorie die Normativität der traditionellen Theorien vermeiden möchte, unterstellt sie jedoch, daß die Zugehörigkeit eines Gegenstandes zur Klasse der Kunstwerke aufgrund rein deskriptiver Kriterien determinierbar sein muß. Daher ignoriert sie per se erst einmal alle normativen Kriterien für die Verwendung des Kunstbegriffs. Die Aussagen, die sie dann noch über die Verwendung des Kunstbegriffs machen kann, laufen aber stets nur darauf hinaus, die Kriterien seiner Verwendung einfach ganz unbestimmt zu lassen. Dies ist allerdings kein Wunder, wenn es zutrifft, daß diese Kriterien eben einerseits immer normative Kriterien sind, und also von der analytischen Kunstphilosophie tabuisiert werden müssen, und daß diese Kriterien andererseits von Fall zu Fall und von Sprecher zu Sprecher verschieden sind. Wenn man sagt, es gäbe flexible, revidierbare Kriterien, oder man könne (und dürfe) über diese Kriterien nichts sagen oder diese Kriterien seien von den Agenten der Kunstwelt festgelegt – so sind dies alles nur hilflose Umschreibungen des Umstandes, daß diese Kriterien – wegen ihrer Normativität – in der Konzeption eines rein deskriptiven Kunstbegriffes gar nicht vorkommen dürfen.

Wenn aber die Entscheidung darüber, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist oder nicht, nie ohne den Rückgriff auf solche normative Kriterien gefällt werden kann, dann haftet auch den vermeintlich so neutralen Aussagen der analytischen Philosophie über diese Kriterien nolens volens noch eine gewisse Normativität an. Wenn man sich (wie Weitz) auf keines dieser Kriterien festlegen mag, so kann man auch dies als Ausdruck einer bestimmten normativen Haltung interpretieren, nämlich einer ausgesprochen liberalen (oder auch unengagierten) Haltung, und wenn man die Entscheidung über die jeweils ausschlaggebenden Kriterien anderen überläßt – Kennicks Muttersprachlern oder Dickies Agenten der Kunstwelt –, dann zeigt sich darin entweder Konformismus oder Autoritätsgläubigkeit. Offenbar kann man also der Normativität der Kriterien, die bei der Entscheidung über Kunst und Nicht-Kunst die ausschlaggebende Rolle spielen, nicht einfach dadurch entgehen, daß man sie aus dem theoretischen Bewußtsein verdrängt.

Wenn die jeweils unterschiedlichen Konzeptionen von Kunst, die bei der Klassifizierung von Kunstwerken eine

Rolle spielen, normativ genannt werden, dann bedeutet das nicht, daß sie völlig willkürlich, beliebig oder ganz und gar frei wählbar sind. Es bedeutet auch nicht, daß es hier keinen Sachverstand geben kann. Normativ sind diese Konzeptionen von Kunst nur deshalb, weil einerseits für den, der sie akzeptiert, Handlungsanweisungen aus ihnen abzuleiten sind, und weil es andererseits mehrere alternative Konzeptionen geben kann, die allesamt gleich gut (oder gleich schlecht) begründet werden können, so daß man nicht nur eine von ihnen als richtig unterstellen kann, oder die anderen als unvernünftig, uninformativ oder unlogisch abqualifizieren kann.

Der Umstand, daß Sachverstand erforderlich ist, um eine begründete Entscheidung über Kunst und Nicht-Kunst zu treffen, spricht ebensowenig dagegen, daß es sich hierbei um eine normative Entscheidung handelt, wie (umgekehrt) etwas dagegen spricht, daß sich bei einer normativen Entscheidung Sachverstand betätigen kann. Um eine (normative) Entscheidung darüber fällen zu können, ob es sich bei einem gegebenen Gegenstand um ein Kunstwerk handelt, braucht man inhaltliches Wissen über den betreffenden Gegenstand und Theorien, die es erlauben, ihn in einem bestimmten (z.B. historischen) Zusammenhang zu sehen. Es wäre also sinnlos, (aus übertriebener ontologischer Sparsamkeit) eines zugunsten des anderen zu eliminieren und zu sagen, "eigentlich" oder "im Grunde" sei das Problem, ob ein Gegenstand ein Kunstwerk ist oder nicht, entweder nur ein rein faktisches Problem oder aber ein reines Deziisionsproblem.

Wenn aber die Klasse der allgemein anerkannten Kunstwerke nur das Resultat vieler verschiedener evaluativer Verwendungen des Kunstbegriffs (aufgrund ebenso vieler normativer Konzeptionen von Kunst) ist, dann kann es auf die Frage, aufgrund welcher Kriterien sich die Zugehörigkeit zu dieser Klasse entscheidet, eben überhaupt keine Antwort geben. Man kann nicht (allgemeinverbindlich) angeben, aufgrund welcher Kriterien Kunstwerke als solche klassifiziert werden, sondern nur beschreiben, was geschieht, wenn sie so klassifiziert werden. Wenn aber diese Klassifizierung auf normativen Kriterien beruht, dann muß die Beschreibung dieser Klassifizierung nicht selbst auch zu normativen Aussagen führen. Die analytische Kunstphilosophie erliegt allerdings immer wieder der Versuchung, nicht nur zu beschreiben, wie der Begriff "Kunstwerk" verwendet wird, sondern zu sagen, was ein Kunstwerk ist. Sie beschränkt sich nicht darauf, die Verwendung des Begriffs zu beschreiben, sondern sie verwendet ihn selbst. Sie will in gewisser Weise selbst noch sagen, was Kunst ist und was nicht. So gesehen kann man sagen, daß die analytische Philosophie der Kunst den deskriptiven Anspruch, mit dem sie ja auftritt, nicht konsequent genug vertritt.

Die traditionellen Theorien verabsolutieren mit ihren Definitionen jeweils nur eine der vielen, sich überkreuzenden normativen Konzeptionen, aus deren Aufeinandertreffen letztendlich die allgemein

akzeptierte Klassifizierung in Kunst und Nicht-Kunst resultiert. Die analytischen Theorien wollen den Partikularismus und Dogmatismus der traditionellen Theorien vermeiden und suchen daher nach einer Theorie der Kunst, die nicht dazu zwingt, sich auf ein bestimmtes einseitiges normatives Prinzip festzulegen. Eine Kunsttheorie, die nicht zu normativen Aussagen führt, ist aber nicht unbedingt eine Kunsttheorie, die die Verwendung eines Kunstbegriffs beschreibt, der nicht normativ verwendet werden kann.

Eine solche Konzeption erweist sich angesichts der Dürftigkeit ihrer theoretischen Ergebnisse ohnehin als illusorisch, und dies gibt Anlaß daran zu zweifeln, ob die Zugehörigkeit zu der Klasse der Kunstwerke aufgrund von generell gültigen deskriptiven Kriterien festgelegt wird, wie es die Konzeption des klassifikatorischen Kunstbegriffs unterstellen muß. Ob einem Gegenstand der Zutritt zum Olymp der Kunst gewährt wird, entscheidet sich allem Anschein nach vielmehr stets nur nach normativen Auseinandersetzungen und aufgrund von Wertentscheidungen. Wenn ein bestimmter Gegenstand allerdings erst einmal Einlaß gefunden hat, dann hat er sozusagen einen gesicherten Platz, der nicht mehr in Frage gestellt wird – außer vielleicht von Exzentrikern wie Tolstoy. Die normativen Entscheidungen, aufgrund derer er diesen Platz erwerben konnte, verschwinden, weil sie mittlerweile allgemein akzeptiert werden, hinter dem deskriptiv feststellbaren Faktum, daß der betreffende Gegenstand (nunmehr unangefochten) den Status eines Kunstwerks hat. Wenn man aber fragt, aufgrund welcher Kriterien die anerkannten Werke als Kunstwerke bezeichnet werden, ist man zwangsläufig wieder auf normative Kriterien verwiesen. An den Fronten des Kunstbegriffs geht der Kampf aber ohnehin weiter, hier wird weiterhin mit normativen Argumenten um die Grenzen des Begriffes gerungen. (3)

Wenn bei diesen Auseinandersetzungen um die Extension des Kunstbegriffs – wie gesagt – stets eine konstante Bedeutung dieses Begriffes in Anspruch genommen wird, so kann dies also nicht eine klassifikatorische Bedeutung sein, die es erlaubt, die Extension des Begriffes aufgrund deskriptiver Kriterien zu identifizieren, sondern nur eine evaluative Bedeutung, die es erlaubt, aufgrund normativer Kriterien um die Extension des Begriffes zu streiten. (4) Die Bedeutung des Begriffes "Kunstwerk" muß also mit den verschiedensten normativen Konzeptionen von Kunst und den daraus jeweils abgeleiteten Kriterien vereinbar sein. Daher kann man aufgrund der Kenntnis dieser Bedeutung auch nicht determinieren, was ein Kunstwerk ist und was nicht.

Wer weiß, was der Begriff "Kunstwerk" bedeutet, weiß deshalb noch nicht, welche Dinge Kunstwerke sind. Bei den Bauarbeitern, die ein Kunstwerk von Josef Beuys, das hauptsächlich aus einer alten Kinderbadewanne besteht, dazu benutzten, ihr Flaschenbier zu kühlen, und die angaben, sie hätten gar nicht gemerkt, daß sie es mit einem Kunstwerk zu tun hatten, kann man

offenbar nicht einfach mangelnde Sprachkenntnisse konstatieren, denn sie verstehen ja sehr wohl, was man sagt, wenn man sie über ihren Irrtum aufklärt. Um sie in Zukunft vor ähnlichen Irrtümern zu bewahren, muß man ihnen auch keine Nachhilfestunden in Deutsch geben, sondern sie mit den (informativen) Theorien und Begründungen bekannt machen, aufgrund derer das Objekt von Beuys als Kunstwerk bezeichnet wird. (Es ist allerdings fraglich, ob sie diese Theorien akzeptieren werden.) Wenn man also Kriterien angibt, die eine Entscheidung erlauben, ob bestimmte Fälle Kunstwerke sind oder nicht, so gibt man damit offenbar nicht die Bedeutung des Begriffs "Kunstwerk" an. Deshalb sind die Resultate der analytischen Kunstphilosophie, die diese Bedeutung beschreiben will, auch so unbefriedigend.

Die Bedeutung des Begriffs "Kunstwerk" ist also in der Tat relativ leer und die Kenntnis dieser Bedeutung erlaubt es noch nicht, Kunstwerke als solche zu identifizieren, ebenso wie die Kenntnis des Begriffs "gut" es noch nicht zu erkennen erlaubt, was gute Dinge oder gute Menschen sind.

Die Frage, was Kunst ist, - so könnte man mit Wittgenstein sagen - "verursacht einen geistigen Krampf", sie ist der Ausdruck einer "geistigen Unbehaglichkeit", die "aus dem entsteht, was man scheinbare Widersprüche in der Grammatik nennen könnte". (1) Es gibt offenbar so viele verschiedene, sich widersprechende Verwendungsweisen des Kunstbegriffs, daß man davon vollkommen verwirrt wird, denn eine solche Verwirrung entsteht vornehmlich dann, wenn "wir versucht sind, ein Wort in mehreren verschiedenen Weisen zu gebrauchen". (2)

Und genau dies ist ja bei dem Begriff "Kunstwerk" offensichtlich der Fall. Einerseits wird der Begriff wertend verwendet, andererseits kann er zur Bezeichnung einer (mehr oder weniger) deutlich abgrenzbaren empirischen Klasse von Dingen verwendet werden. Wenn er aber zur Bezeichnung dieser empirischen Klasse von Dingen verwendet wird, so bleibt dennoch undurchschaubar, wieso er auf diese Dinge angewendet wird. Ebenso häufig wie der Begriff in Sätzen gebraucht werden kann, die Erfahrungstatsachen feststellen, wird er aber auch verwendet, um die Grenzen des Begriffs zu verändern. Und da man oft nicht weiß, ob man den Begriff verwenden soll oder nicht, erscheint es so, als ob man nicht weiß, was er bedeutet. Außerdem kann man ja auch in der Tat nicht ohne weiteres sagen, was er bedeutet. Unangenehmerweise befreit aber auch eine Definition des Begriffes nicht aus der Verlegenheit, denn bei dem Versuch, eine solche Definition zu geben, vermischen sich immer wieder Feststellungen über den wirklichen Gebrauch (die meistens falsch sind) mit Empfehlungen für einen anderen Gebrauch. (3)

Auf den Begriff "Kunstwerk" sind also anscheinend "mehr Beziehungen gehauft, als sich völlig miteinander vertragen", wie Heinrich Hertz in jener Passage sagt, die Wittgenstein ursprünglich als Motto zu seinen "Philosophischen Untersuchungen" verwenden wollte. Es geht dort um die Entstehung der Frage nach dem "Wesen" bestimmter Phänomene. Häufig, so führt Hertz weiter aus, "irrt" eine solche Frage "in Bezug auf die Antwort, die sie erwartet", weil die semantische Überlastung eines Begriffs eben nicht durch zusätzliche begriffliche Verknüpfungen zu beseitigen ist, sondern nur durch die Beseitigung der (scheinbaren) Widersprüche in der Grammatik des betreffenden Begriffs.

"Sind diese schmerzenden Widersprüche entfernt, so ist zwar nicht die Frage nach dem Wesen beantwortet, aber der gequälte Geist hört auf, die für ihn unberechtigte Frage zu stellen." (4)

Die traditionelle Philosophie der Kunst formuliert die "metaphysische" Frage (5), was Kunst ist, die eigentlich nur auf einer Unklarheit über die Grammatik dieses Begriffs beruhen kann, in der Form einer wissenschaftlichen Frage nach den essentiellen Eigenschaften

von Kunstwerken, und sie bemüht sich dementsprechend in erster Linie darum, inhaltliches Wissen über Kunstwerke zu erwerben. Zu diesem Zweck muß sie unterstellen, daß die Klassifikation von Kunstwerken kein eigenes Problem darstellt, denn wenn ihr schon die Klassifikation ihrer Untersuchungsgegenstände problematisch erschiene, könnte sie kaum Zuversicht haben, (generalisierende) Hypothesen über die derart klassifizierten Dinge aufstellen zu können. Ihr Ziel ist es aber gerade herauszufinden, was für Dinge es sind, die so klassifiziert werden, nicht so sehr, wie diese Klassifikation vor sich geht.

Die traditionelle Theorie interessiert sich also nicht so sehr dafür, wie man ein Kunstwerk erkennt, wenn man eins sieht; sie strebt zwar auch eine Definition des Kunstbegriffs an, aber eben im Sinne einer Realdefinition, die das essentielle theoretische Wissen über die betreffende Art von Gegenständen enthält. Eine solche Definition erlaubt zwar auch die Identifizierung von Kunstwerken, aber eine Identifizierung, die die ursprüngliche Klassifikation, auf die sie sich stützt, lediglich auf eine exaktere Basis stellt und die (im Großen und Ganzen) nicht zu extensionalen Abweichungen von jener ursprünglichen Klassifizierung führt.

Die Frage, wie die Klassifikation von Kunstwerken vor sich geht, auf der die traditionelle Theorie aufbaut, muß auch nicht eigens zum Thema werden - jedenfalls solange diese Theorie sich nicht in einen Gegensatz zu dieser Klassifikation begibt. Die Bedingungen, die die traditionelle Theorie für die Zugehörigkeit zu der Klasse der Kunstwerke angibt, sind zwar meistens nur aus (mehr oder weniger willkürlichen) Wertmaßstäben abgeleitet, und ihre Hypothesen darüber, was diese Dinge zu Kunstwerken macht, fungieren stets nur als (potenzierte) normative Prinzipien, aber solange sie sich mit ihren Aussagen auf die allgemein akzeptierte Klasse von Kunstwerken bezieht, wird eine solche Theorie noch nicht ernsthaft kompromittiert.

Ernsthafte Schwierigkeiten ergeben sich aber dann, wenn der Theoretiker feststellen muß, daß das Gebiet, auf das sich seine generalisierenden Aussagen beziehen, sich unbemerkt hinter seinem Rücken erweitert hat, so daß seine Verallgemeinerungen plötzlich nicht mehr haltbar sind. Das Gebiet, das er erforscht hat, ist nicht mehr dasselbe; seine Grenzen haben sich verschoben und dadurch verlieren seine Generalisierungen ihre Gültigkeit. Es zeigt sich nun auch, daß die Thesen, die er aufgestellt hat, sozusagen konstitutiv von den Grenzen des Gebietes mitbestimmt sind, auf das sie sich beziehen. Da seine Theorie beansprucht, für alle Kunstwerke zu gelten, kann sie diese Grenzen nur verfestigen und - sofern sie in einer Definition kulminiert - ist sie gezwungen, bewußt und dogmatisch auf Grenzziehungen zu beharren, die mittlerweile gar nicht mehr existieren. Auch den inhaltlichen Aussagen einer solchen Theorie haftet stets eine unvermeidliche Begrenztheit an, die im Widerspruch zu ihrem generalisierenden Anspruch steht. (Dieser Anspruch muß natür-

lich nicht erhoben werden, und er darf offenbar auch nicht erhoben werden, wenn man eine empirisch gehaltvolle Kunsttheorie anstrebt - eine solche Theorie ist nur möglich, wenn sie auf die historische Veränderlichkeit ihres Gegenstandes reflektiert.) Da aber die jeweils gültigen Grenzen des Kunstbegriffs stets nur der Ausdruck der normativen Auffassungen von Kunst sind, die sich zu einem bestimmten Zeitpunkt in dieser Grenzziehung niederschlagen, bleibt eine essentialistische Theorie notwendigerweise immer von diesen normativen Konzeptionen abhängig.

Auch wenn der traditionelle Theoretiker also nicht schon von vornherein nur die Dinge untersucht, die aufgrund seiner eigenen willkürlichen Grenzziehung in sein Untersuchungsgebiet fallen, bleiben seine generalisierenden Aussagen an die normativ konstituierten Grenzen seines Untersuchungsgebietes gebunden und da sich diese Grenzen ständig verändern, muß sein generalisierender Anspruch immer wieder scheitern. Daher können seine Definitionen auch nie die Grenzen angeben, die allgemein akzeptiert sind, und die man nur noch nicht so deutlich gesehen hatte, oder die man selbst auch immer schon ziehen wollte. Und auch die Kriterien, die seine Theorie für die Verwendung des Kunstbegriffs angibt, können dementsprechend nie jene sein, die jeder Sprecher immer schon - ohne sich darüber klar zu sein - in Anspruch genommen hat oder in Anspruch nehmen wollte.

Angesichts des fortwährenden Scheiterns der traditionellen Theorien richtet die analytische Philosophie der Kunst das Augenmerk auf jenen Umstand, der für dieses Scheitern augenscheinlich verantwortlich ist, nämlich die Tatsache, daß die Klasse der Kunstwerke nicht nur höchst unscharfe Grenzen hat, sondern auch Grenzen, die sich fortwährend verschieben. Die traditionelle Theorie macht ihre Aussagen offenbar, ohne sich Klarzumachen, auf welche Gegenstände sich ihre Aussagen überhaupt beziehen. Da aber das, was sie darüber zu sagen hat, nur auf normative und damit umstrittene Prinzipien hinausläuft, versucht die analytische Theorie erst einmal zu klären, wovon die Rede ist, bevor man sich Gedanken darüber machen kann, was darüber zu sagen ist. Sie sucht nach Kriterien, aufgrund derer man neutral und ohne sich auf ein einseitiges Wertprinzip zu verpflichten, die Klasse der Kunstwerke abgrenzen kann, um so erst einmal das Fundament zu sichern, auf dem eine Theorie über Kunst aufbauen kann. Die traditionellen Theorien scheitern ja auch in der Tat gerade daran, daß sie sich dieses Fundamentes nicht genügend versichern und dann immer wieder feststellen müssen, daß ihre theoretischen Gebäude plötzlich nicht mehr zu dem (inzwischen veränderten) Fundament passen.

Die Grenzen der Klasse von Dingen, die allgemein als Kunstwerke akzeptiert werden, scheinen nun einerseits - da sie offensichtlich nicht durch theoretisch elaborierten Kriterien festzulegen sind - aufgrund der Verwendung des Kunstbegriffs in der

"ordinäre language" determiniert zu sein, und andererseits scheint es klar zu sein, daß sie sich auch nicht aufgrund von (jeweils nur privat gültigen) Wertprinzipien bestimmen lassen. So entsteht die Idee, es müsse einen neutralen, deskriptiven Kunstbegriff geben, der nicht von normativen Prinzipien abhängig ist. Ein solcher Begriff, der nicht auf ein normatives Dogma festgelegt ist, scheint mir auch flexibel genug zu sein, um auf neuartige Fälle ausgedehnt werden zu können. Der dogmatischen Enge der traditionellen Theorien wird also die Konzeption einer streng deskriptiven Kunsttheorie entgegengesetzt und eine solche Theorie scheint mir möglich als Konzeption eines streng deskriptiven Kunstbegriffs.

Die Versuche, einen solchen neutralen, empirischen, klassifikatorischen Kunstbegriff zu charakterisieren, können - aus den schon genannten Gründen - aber immer wieder nur zu nichtssagenden oder trivialen Aussagen führen. Die Konzeption eines klassifikatorischen Kunstbegriffs kann also ihrem eigenen Anspruch nicht genügen, denn sie kann nicht plausibel machen, wie die Klassifikation von Kunstwerken wirklich vor sich geht. Daher kann sie auch keine wirkliche Alternative zu der traditionellen Kunsttheorie bieten. Sie kann das alte Problem weder lösen, noch zum Verschwinden bringen, sondern nur verdrängen. Kein Wunder also, daß plötzlich eine vollständige Rehabilitation der traditionellen Theorie von Nöten scheint.

Die analytische Philosophie der Kunst führt also unweigerlich wieder zu den Problemen zurück, mit denen sich die traditionellen Kunsttheorien beschäftigten. Diese Theorien können zwar auch nicht allgemeingültig angeben, wieso bestimmte Dinge als Kunstwerke bezeichnet werden und andere nicht. Sie können aber immerhin mögliche Kriterien angeben, aufgrund derer der Kunstbegriff verwendet werden kann. Ihre Aussagen über solche Kriterien können zwar keine allgemeine Verbindlichkeit beanspruchen, aber das bedeutet nicht, daß sie deswegen uninteressant wären. Gerade weil die traditionellen Theorie keine empirisch falsifizierbaren Hypothesen aufstellen und gerade weil sie problematische normative Maximen propagieren, werden sie interessant, denn allein aufgrund solcher Maximen ergeben sich die (vielfältigen und umstrittenen) normativen Kriterien, aufgrund derer allein wiederum entschieden wird, ob ein gegebener Gegenstand ein Kunstwerk ist oder nicht.

Gerade ihre Normativität macht die traditionellen Kunsttheorien also interessant, und dies nicht nur, weil sich aus ihnen Kriterien ableiten lassen, die für die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst von Bedeutung sind, sondern auch deshalb, weil sie Aussagen darüber enthalten, worin der Wert von Kunstwerken besteht, welches die angemessenen Betrachtungsweisen von Kunstwerken sind und welchen Sinn die Beschäftigung mit ihnen haben kann. Während die analytische Philosophie der Kunst (so wie sie bislang betrieben wurde) nur dürftige Spekulationen über die Verwendung eines Kunstbegriffes anstellt, der allem Anschein nach nur

ein fiktives Konstrukt ist, enthalten also die traditionellen Theorien - so einseitig und dogmatisch sie auch sein mögen - immerhin Kriterien, ohne die der Kunstbegriff faktisch gar nicht verwendbar wäre.

Kennick bemerkt an einer Stelle, daß man nicht in Wörterbücher oder Lexika schaut, um herauszufinden, was Kunst ist, wie man das tut, wenn man wissen möchte, was Helium ist, und daß es eine Philosophie der Kunst, aber keine Philosophie des Heliums gibt.(6) Dies liegt aber nicht nur daran, daß die Grammatik des Kunstbegriffs so schwer durchschaubar ist, sondern auch daran, daß es sich hier nicht um eine semantische oder empirische Frage handelt, sondern im wesentlichen um eine normative Frage. Denn interessant wird die Verwendung des Kunstbegriffes ja erst dann, wenn er mit den jeweiligen evaluativen Kriterien verbunden wird, die seine Anwendung auf konkrete Fälle überhaupt erst möglich macht. Und solche Kriterien werden eben von der traditionellen Theorie vorgeschlagen und manchmal auch begründet.

Diese Kriterien sind aber weder allgemein verbindlich, noch müssen es in jedem Fall und für jeden Sprecher dieselben sein. Generalisierende Aussagen über die Kriterien für die Verwendung des Kunstbegriffs scheinen also ebenso unmöglich zu sein wie generalisierende Aussagen über Kunstwerke. Der fundamentale Fehler der (bisherigen) analytischen Kunsttheorie liegt also darin, daß sie immer noch dem Vorurteil verfallen ist, es müsse den Kunstbegriff geben. Der Kunstbegriff gehört nämlich offenbar zu jenen Begriffen, von denen man mit Wittgenstein sagen könnte:

"They are used in a thousand different ways which gradually merge into one another. No wonder that we can't tabulate strict rules for their use."(7)

Wenn die Verwendung des Kunstbegriffs einen so unklaren Eindruck macht, so liegt das nicht allein daran, daß das Gebiet, auf das er sich bezieht, so unscharfe und schwankende Grenzen hat. Die Unklarheit ist eher die, die man auch angesichts eines Mückenschwarmes empfindet: sie ist das Resultat der verwirrend vielfältigen Bewegungen einer Unzahl einzelner Akteure, die als Einzelne durchaus exakt beschreibbaren Choreographien folgen können. So kann auch die Verwendung des Wortes "Kunstwerk" bei jedem einzelnen Sprecher (mehr oder weniger) streng geregelt sein, dennoch ergibt sich aus dem Zusammentreffen dieser vielen Einzelverwendungen ein unüberschaubares Gewirr. Und daher kann man von diesem Gewirr auch keine "übersichtliche Darstellung"(8) geben, wenn man (wie die traditionelle Theorie) die Verwendungsregeln des Kunstbegriffs nur aus der Perspektive eines einzelnen Sprechers beschreibt, oder wenn man (wie die analytische Theorie) nur den Gesamteffekt der vielen Einzelverwendungen - sozusagen "von weitem"(9) - zu erfassen versucht und die vielen einzelnen Verwendungen ignoriert, weil sie auf jeweils normativen und nur privat gültigen Kriterien beruhen. Beide Arten der Kunsttheorie bemühen sich, aus theoretischer Ordnungs-

liebe mehr Einfachheit zu schaffen, als real vorhanden ist.

"Das Spiel mit diesen Worten, ihre Verwendung im sprachlichen Verkehr, dessen Mittel sie sind, ist verwickelter - die Rolle dieser Wörter in unserer Sprache eine andere, als wir versucht sind, zu glauben. Die Rolle ist es, die wir verstehen müssen, um philosophische Paradoxe aufzulösen. Und darum genügt dazu gewöhnlich nicht eine Definition: und erst recht nicht die Feststellung, ein Wort sei 'undefinierbar'." (10)

*** 1 ***

(1) Kennick, W.: "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?" in: Mind 67 (1958), 317-334 (2) Osborne, H., Theory of Beauty (London, 1952), Osborne, H., Aesthetics and Criticism (London, 1955) (3) Ziff, P. "Review: Osborne, H., Theory of Beauty, in: The Philosophical Review 64 (1955), 122 (4) Beardsley, M.C., Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism (New York, 1958)

*** 2 ***

(1) Collingwood, R.G.: The Principles of Art (Oxford, 1938), 280, zitiert in Osborne, H., Aesthetics and Criticism, 43, cf. ibid., 18, 32 (2) ibid., 43-44 (3) ibid., 40 (4) ibid., 42 (5) ibid., 44, cf. 40 (6) ibid., 42 (7) Bell, C., Art (London, 1915), 7 (8) Osborne, H., Theory of Beauty, 15 (9) ibid., 12 (10) ibid., 201 (11) ibid., 12 (12) cf. ibid., 168-169 (13) cf. Passmore, J.A., "The Dreariness of Aesthetics" in: Mind 60 (1951), 331 (14) cf. Osborne, H., Theory of Beauty, 11-14 (15) cf. ibid., 1, 10, 200 (16) Osborne, H., Aesthetics and Criticism, 34 (17) Osborne, H., Theory of Beauty, 12 (18) ibid., 12-13 (19) Osborne, H., Aesthetics and Criticism, 3

*** 3 ***

(1) cf. Osborne, H., Theory of Beauty, Kap. V, VI (2) cf. ibid., 22 (3) cf. ibid., 70-71, 90 (4) ibid., 22 (5) cf. ibid., 15 (6) cf. ibid., 6 (7) ibid., 21 (8) cf. e.g. ibid., 16 (9) cf. ibid., 32-34 (10) Osborne, H., Aesthetics and Criticism, 41 (11) ibid., 41-42 (12) cf. Osborne, H., "Definition and Evaluation in Aesthetics" in: The Philosophical Quarterly 23 (1973), 18 (13) Osborne, H., Aesthetics and Criticism, 41 (14) ibid., 42, cf. 2 (15) Osborne, H., Theory of Beauty, 149, Fn. 2 (16) Osborne, H., Aesthetics and Criticism, 42, cf. 43, 45-46 (17) Osborne, H., Aesthetics and Criticism, 28

-
- (1) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 23 (2) *ibid.*, 92
 (3) *ibid.*, 92, cf. 92-100 (4) *ibid.*, 159 (5) *ibid.*, 105 (6) *ibid.*, 126, cf. 150 (7) Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 31-34 (8) *ibid.*, 63-64, cf. Beardsley, M.C., "The Definition of the Arts" 193 (9) *ibid.*, 177-183 (10) cf. *ibid.*, 183 Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 192 (11) Dewey, J.: *Art as Experience* (New York, 1934) (12) Bell, C. *Art*, 8 et passim (13) Kupperman, J., "Art and Aesthetic Experience" in *BJA* 15 (1975), 31 (14) Osborne, H.: "Some Theories of Aesthetic Judgment" in: *JAAC* 38 (1979-80), 141 (15) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 6 (16) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 225 (17) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 28, cf. *ibid.*, 169, 185, Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 218-223, 229 (18) cf. Osborne, H., *Theory of Beauty* 186, 174-200

*** 5 ***

-
- (1) Weitz, M., *The Opening Mind* (Chicago, 1977), 50 (2) cf. e.g. Osborne, H., "Artistic Unity and Gestalt" in: *Philosophical Quarterly* 14 (1964), 214-228, Osborne, H., "Organic Unity Again" in: *BJA* 16 (1976), 210-217, Osborne, H., "Aesthetic and other Forms of Order" in: *BJA* 22 (1982), 3-16 (3) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 169-173, Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 223-224, 238-243, 250 (4) Moore, G.E.: *Principia Ethica* (Cambridge, 1903), Kap. VI (5) *ibid.*, 33, cf. Shusterman, R., "Osborne and Moore on Organic Unity" in: *BJA* 23 (1983), 352-359 (6) Lord, C., "Kinds and Degrees of Aesthetic Unity" in: *BJA* 18 (1978), 61 (7) cf. e.g. Osborne, H., *Theory of Beauty*, 162 (8) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 36, cf. *ibid.*, 226 (9) cf. *ibid.*, 247-248 (10) *ibid.*, 248 (11) cf. *ibid.*, 226 (12) cf. Osborne, H., *Theory of Beauty*, 83-90 (13) *ibid.*, 127, cf. 133 (14) *ibid.*, 128 (15) *ibid.*, 101-121, Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 244-247 (16) Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 88-107, 165-209 (17) cf. Osborne, H., *Theory of Beauty*, 44, 46

*** 6 ***

-
- (1) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 161, cf. *ibid.*, 1, 126

(oben zitiert Kap. 4, Fn.6), Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 246 (2) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 10, 60, 202, Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 42 (3) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 321 (4) *ibid.*, 18, 42 (5) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 122 (6) *ibid.*, 123, cf. Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 249 (7) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 220 (8) cf. Stampp, K., "Unity as a Virtue" in *JAAC* 34 (1975-76), 191-197 (9) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 149 (10) *ibid.*, 147 (11) Beardsley, M.C., "The Definition of the Arts" in: *JAAC* 20 (1961-62), 183 (12) Wittgenstein, L., "Eine Philosophische Betrachtung" in: *Schriften Band 5*, 195, cf. 196, 203 (13) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 250 (14) Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 318

*** 7 ***

(1) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 26 (2) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 16 (3) *ibid.*, 24 (4) cf. *ibid.*, 29-30 (5) *ibid.*, 25 (6) *ibid.*, 16 (7) Ogden, C.K./Richards, I.A./Wood, J., *The Foundations of Aesthetics* (London, 1922), Ogden, C.K./Richards, I.A., *The Meaning of Meaning* (London, 1923), Kap. VII, cf. Osborne, H., *Theory of Beauty* 33-34 (8) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 201 (9) cf. *ibid.*, 17-18 (10) *ibid.*, 81 (11) *ibid.*, 18 (12) *ibid.*, 88 (13) *ibid.*, 202 (14) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 27 (15) *ibid.*, 229 (16) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 6 (17) cf. *ibid.*, 23

*** 8 ***

(1) Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 30 (2) cf. *ibid.*, 20 (3) *ibid.*, 28 (4) *ibid.*, 32 (5) *ibid.*, 31 (6) Ziff, P.: "Art and the 'Object of Art'" in: *Mind* 60 (1951), 480 (7) cf. Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, sec. 400-401 (8) Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 21 (9) *ibid.*, 52 (10) cf. *ibid.*, 63-64

*** 9 ***

(1) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 7, cf. 32 (2) cf. *ibid.*, 3 (3) *ibid.*, 43 (4) cf. *ibid.*, 41

(5) *ibid.*, 47 (6) *cf. ibid.*, 40, 45 (7) *cf. ibid.*, 6-7 (8) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 11, *cf. Osborne, H., Aesthetics and Criticism*, 26 (9) *cf. Osborne, H., Aesthetics and Criticism*, 292-293 (10) Osborne, H.: "Organic Unity Again", 216 (11) Osborne, H.: "The New Sensibility of the 1960s" in: *BJA* 16 (1976), 101, *cf.* 102, Osborne, H., "Organic Unity Again", 216 (12) Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 193, *cf. Beardsley, M.C., "The Definition of the Arts"*, 181 (13) Osborne, H., "Organic Unity Again", 216 (14) *cf. Osborne, H., "The New Sensibility of the 1960s"*, 99 (15) *op. loc. cit.* (16) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 47

*** 11 ***

(1) Tolstoy, L.: *What is Art?*, trad. A. Maude (London 1970), 228 (2) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 11 (3) *cf.* Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 85 (4) *cf.* Kap. 3 (5) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 19, *cf. ibid.*, 19, 109 (6) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 293 (7) *ibid.*, 41 (oben citiert in Kap. 3, Fn. 10) (8) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 22, *cf. ibid.*, 22-31 (9) *cf. Wittgenstein, L., Zettel*, sec. 132

*** 11 ***

(1) *cf.* Wittgenstein, L., *The Blue Book*, 24-25 (2) Osborne, H., "Organic Unity Again", 213

*** 12 ***

(1) Osborne, H., "Organic Unity Again", 216 (2) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 92, v.s. Kap. 4, Fn. 2 (3) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 122 (4) Stevenson, C.L., "Persuasive Definitions" in: *Mind* 47 (1938), 331-350 (5) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 122 (6) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 313 (7) Osborne, H., *Theory of Beauty*, 149 (8) Osborne, H., "Non-Iconic Abstraction" in: *BJA* 16 (1976), 297

(1) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 43-44 (oben zitiert Kap. 2, Fn.2) (2) v.s. Kap.2, cf. Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 74 (3) cf. Osborne, H., "Definition and Evaluation in Aesthetics", 21 (4) *ibid.*, 26 (5) *ibid.*, 20, cf. Urmson, J.O., "On Grading" in: *Mind* 59 (1950), 145-169 (6) cf. Osborne, H., "Definition and Evaluation in Aesthetics", 21-22, Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 44, Fn.1 (7) Osborne, H., "Definition and Evaluation in Aesthetics", 22 (8) cf. *ibid.*, 21-22 (9) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 44 (10) cf. *ibid.*, 86-88 (11) cf. Osborne, H., "Definition and Evaluation in Aesthetics", 24 (12) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 109, cf. 18, 139 (13) cf. Osborne, H., "Definition and Evaluation in Aesthetics", 20 (14) *ibid.*, 24, cf. Osborne, H., "Aesthetics and Value" in: *Revue Internationale de Philosophie* 28 (1974), 284, 291 (15) cf. Osborne, H., *Theory of Beauty*, Kap. VI (16) Osborne, H., "Definition and Evaluation in Aesthetics", 23 (17) *ibid.*, 23

(1) Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 44

(1) cf. e.g. Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 2 (2) Macdonald, M.: "Review Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*" in: *JAAC* 14 (1955-56), 392 (3) Wittgenstein, L., *The Blue Book* 17, 18 (4) *Aesthetics and Language*, ed. W. Elton (Oxford, 1954) (5) Elton, W.: "Introduction" in: *Aesthetics and Language*, ed. W. Elton, 3 (6) cf. Jessup, B., "Analytical Philosophy and Aesthetics" in: *BJA* 3 (1963), 223-233 (7) Hampshire, S., "Logic and Appreciation" in: *The World Review* (1952), 40 (8) Macdonald, M., "What are the Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts?" in: *PAS Suppl. Vol. 23* (1949), 192 (9) cf. Hampshire, S., *op.cit.*, 38 (10) Macdonald, M., *op.cit.*, 194 (11) Isenberg, A., "Critical Communication" in: *The Philosophical Review* 58 (1949), 336 (12) Hampshire, S., *op.cit.*, 38-39 (13) Macdonald, M., *op.cit.*, 192 (14) *loc.cit.* (15) Strawson, P.F., "Aesthetic Appraisal and Works of Art" in: *The Oxford Review* 1 (1966), No. 3, 10, cf.

Strawson, P.F., *Individuals* (London, 1959), 230-234
 (16) Strawson, P.F., "Aesthetic Appraisal ...", 11
 (17) loc.cit. (18) *ibid.*, 17 (19) Strawson, P.F.,
 "Review Osborne, H. *Theory of Beauty*" in: *Mind*
 63 (1954), 414 (20) Osborne, H., *Theory of Beauty*,
 137-138, Osborne, H., *Aesthetics and Criticism*, 34-37

*** 12 ***

(1) Weitz, M., *Philosophy of the Arts*
 (Cambridge, Mass., 1950), xi (2) *op.cit.*, 44, cf.
ibid., 49, 51, 56 (3) Macdonald, M., "Review Weitz, M.
The Philosophy of the Arts" in: *Mind* 60 (1951), 581
 (4) *ibid.*, 563-564 (5) Weitz, M., "The Role of Theory
 in Aesthetics" in: *JAAC* 15 (1956-57) (6)
 Stolnitz, J., "Review Weitz, M., *The Opening Mind*" in:
JAAC 37 (1978-79), 219 (7) Weitz, M., "The Role of
 Theory in Aesthetics", 27 (8) cf. *ibid.*, 29-30
 (9) Weitz, M., *The Opening Mind*, 49 (10) Weitz, M.,
 "The Role of Theory in Aesthetics", 30 (11)
 Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*
 (Oxford, 1953) (12) *ibid.*, sec. 65 (13) *ibid.*,
 sec. 66 (14) *ibid.*, sec. 66-67 (15) *ibid.*, sec. 67
 (16) *ibid.*, sec. 68 (17) Wittgenstein, L.,
Philosophische Untersuchungen, sec. 71, 68 (18) *ibid.*,
 sec. 69 (19) *ibid.*, sec. 75 (20) *ibid.*, sec. 76
 (21) *ibid.*, sec. 77 (22) loc.cit. (23) Weitz, M.,
 "The Role of Theory in Aesthetics", 33-31

*** 17 ***

(1) Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", 28
 (2) *ibid.*, 31 (3) *ibid.*, 32 (4) *ibid.*, 31 (5)
 v.s. Kap. 11 (6) Weitz, M., "The Role of Theory in
 Aesthetics", 31-32 (7) Wittgenstein, L.,
Philosophische Untersuchungen, sec. 80 (8) loc.cit.
 (9) Waismann, F.: "Verifiability" in: *FAS*, Suppl. Vol.
 19 (1945), 121 (10) Weitz, M., *The Opening Mind*, 51
 (11) Waismann, F., *op.cit.*, 123 (12) Wittgenstein, L.,
Philosophische Untersuchungen, sec. 87

*** 18 ***

(1) Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", 32
 (2) Brown, L.B., "Definitions and Art Theory" in: *JAAC*
 27 (1968-69), 414 (3) Weitz, M., "The Role of Theory

in Aesthetics", 32 (4) *ibid.*, 34, cf. 33,35 (5)
ibid., 33 (6) *ibid.*, 35 (7) *ibid.*, 33 (8)
ibid., 33,34 (9) *ibid.*, 34,35

*** 10 ***

(1) Ziff, P.: "The Task of Defining a Work of Art" in:
The Philosophical Review 62 (1953), 60-61 (2) *ibid.*,
 62 (3) *ibid.*, 64 (4) cf. Kennick, W.: "Definition
 and Theory in Aesthetics" in: *Art and Philosophy* ed.
 W. Kennick (New York, 1964), 87, Tartarkiewicz, W., "What
 is Art? The Problem of Definition Today" in: *BJA*
 11 (1971), 147-151 (5) cf. Wittgenstein, L.,
Philosophische Untersuchungen, sec. 67 (6) Ziff, P.:
op.cit., 64 (7) cf. *loc.cit.* (8) *ibid.*, 65 (9)
 Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", 33
 (10) *ibid.*, 34 (11) *loc.cit.* (12) Weitz, M., *The*
Openning Mind, 54 (13) cf. *ibid.*, 52,82,237 (14)
ibid., 54

*** 20 ***

(1) cf. Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics",
 31,32 (2) *ibid.*, 31-32 (3) *ibid.*, 32 (4) cf.
loc.cit.

*** 21 ***

(1) Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", 32
 (2) cf. Levinson, J., "Defining Art Historically" in:
BJA 19 (1979), 232-250 (3) Osborne, H.: "Definition
 and Evaluation in Aesthetics", 17 (4) cf. *loc.cit.*,
 Osborne, H., *Theory of Beauty*, 18 (5)
 Snoeyenbos, M. H., "Vagueness and 'Art'" in: *BJA*
 18 (1978), 15 (6) cf. Beal, M. W., "Essentialism and
 Closed Concepts", 204 (7) Richman, R., "Something
 Common" in: *The Journal of Philosophy* 59 (1962), 829
 (8) Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", 32,
 oben zitiert Kap. 20, Fn.2,3 (9) cf.
 Wittgenstein, L., "Eine Philosophische Betrachtung",
 196-210 (10) Weitz, M., "The Role of Theory in
 Aesthetics", 33 (oben zitiert Kap. 19 Fn.9)

(1) Mandelbaum, M.: "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts" in: American Philosophical Quarterly 2 (1965), 222 (2) loc.cit. 7.
 (3) The Language of Art and Art Criticism, Detroit, 1959, 32 (4) Rothchild, L./Stein, G.R.: On the Definition of Art: Two Views" 194 Journal of Aesthetic Education 9 (1970), 103 (5) Weitz, M.: "The Role of Theory in Aesthetics", 71 (oben zitiert Kap. 17 Fn. 2) (6) Richman, op.cit., 323 (7) cf. Inghelbros, M.H., op.cit., 17 (8) cf. Wittgenstein, L., "Eine Philosophische Betrachtung", 201 (9) Bamrough, R., "Universals and Family Resemblances" in: PAS 61 (1960-61), 210 (10) v.s. Kap. 5 (11) Mandelbaum, op.cit., 222 (12) Tilghman, B.R., "Wittgenstein, Games and Art" in JAAC 31 (1972-73), 520

(1) Weitz, M.: "Open Concepts" in: Revue Internationale de Philosophie 26 (1972), 99 (2) Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", 28 (oben zitiert Kap. 19, Fn. 1) (3) Wittgenstein, L., The Blue Book, 56 (4) cf. e.g. Bamrough, R., op.cit.

(1) Weitz, M., "The Role of Theory in Aesthetics", 34 (2) ibid., 33 (3) ibid., 32 (4) cf. Wittgenstein, L., Zettel sec. 293-303, 445, 525 (5) Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 322 (6) cf. loc.cit. (7) ibid., 320, cf. 322 (8) Wittgenstein, L., The Blue Book, 26, Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, sec. 89-90 (9) cf. Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 320-321, 317-318 (10) ibid., 321, cf. Waismann, F.: "Analytic-Synthetic II" in: Analysis 11 (1950), 27 (11) Kennick, W.: "Definition and Theory in Aesthetics", 87-88

(1) Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a

Mistake?", 321-322 (2) cf. *ibid.*, 323 (3) cf. Bywater, W., "Who's in the Warehouse Now?" in: JAAC 30 (1971-72), 522 (4) cf. *loc.cit.*, Diffey, T.J., "Essentialism and the Definition of 'Art'" in: BJA 13 (1973), 112 (5) Bell, C., *Art*, 16-21, 23 (6) *ibid.*, 18 (7) cf. Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 324-325 (8) *ibid.*, 321

*** 26 ***

(1) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, sec. 381 (2) Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 321 (3) cf. Wittgenstein, L., "Eine Philosophische Betrachtung", 128-129 (4) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, sec. 199, 202, 380 (5) cf. Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 326-327 (6) *ibid.*, 322 (oben zitiert Kap. 25 Fn.1, Hervorhebung von mir) (7) Prichard, H.A., "Does Moral Philosophy Rest on a Mistake?" in: *Mind* 21 (1912), 21-37

*** 27 ***

(1) Danto, A.: "The Artworld" in: *The Journal of Philosophy* 61 (1964), 572, c.f. Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, Mass., 1981), 60-66 (2) Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 321 (3) Kennick, W., "Definition and Theory in Aesthetics", 86, cf. Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 322 (4) Sircello, G., "Arguing about 'Art'" in *Language and Aesthetics*, ed. B.R. Tilghman (Lawrence, 1973), 74 (5) Osborne, H., "What is a Work of Art" in: BJA 21 (1981), 6 (6) cf. Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, sec. 293

*** 28 ***

(1) cf. Wittgenstein, L., *Zettel* sec. 118 (2) Diffey, T.J., "Essentialism and the Definition of 'Art'", 114 (3) Wittgenstein, L., *Zettel* sec. 437, cf. Wittgenstein, L., *Über Gewißheit*, sec. 82 (4) cf. Goodman, N., *Languages of Art* (Indianapolis, 1968), Kap. VI, sec. 5, Goodman, N., "When is Art?" in: *The Arts and Cognition*, ed. D. Perkins / B. Leondar (Baltimore, 1977),

17-18, (5) cf. Strawson, P.F., "Aesthetic Appraisal and Works of Art", Urmson, J.O., "What makes a Situation Aesthetic?" in: PAS Suppl. Vol. 31 (1957), 75-106 (6) cf. Danto, A., "Artworks and Real Things" in: *Theoria* 39 (1973), 6-15, Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace*, 41-44, Goodman, N., *Languages of Art*, Kap. III (9) Austin, J.L., "A Plea for Excuses" in: PAS 57 (1956-57), 9

*** 29 ***

(1) Kennick, W., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 321 (2) Sibley, F., "Aesthetic Concepts" in: *The Philosophical Review* 68 (1959) (3) *ibid.*, 421 (4) *loc.cit.* (5) *loc.cit.* (6) cf. Schaper, E./Sibley, F., "Symposium: About Taste" in: *BJA* 6 (1966), 68, Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 426 (Fn.3), 435 (Fn.7) (7) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", revidierte Version in: *Philosophy Looks at the Arts*, ed. J. Margolis, 65 (8) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 421 (9) *ibid.*, 437, cf. 423 (10) Cohen, T., "Aesthetic/Non-aesthetic and the Concept of Taste: a Critique of Sibley's Position" in: *Theoria* 39 (1973), 131 (11) *ibid.*, 124 (12) *loc.cit.* (13) cf. *ibid.*, 135-136, 142-143 (14) cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts" 437, Sibley, F., "Aesthetic Concepts: A Rejoinder" in: *The Philosophical Review* 72 (1963), 80-81, Schwyzer, H.R.G., "Sibley's 'Aesthetic Concepts'" in: *The Philosophical Review* 72 (1963), 76 (15) Sibley, F., "Aesthetic and Non-aesthetic" in: *The Philosophical Review* 74 (1965), 135 (16) Cohen, T., "Aesthetic/Non-aesthetic ...", 137-140

*** 30 ***

(1) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 424 (2) *loc.cit.* (3) Sibley, F., "Aesthetic and Non-aesthetic", 137-138 (4) Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics" in: PAS Suppl. Vol. 42 (1968), 35 (5) cf. Sibley, F., "Aesthetic and Non-aesthetic", 150-151, Sibley, F., "Aesthetic Concepts: A Rejoinder", 81 (6) cf. Shiner, R., "On Giving Works of Art a Face" in: *Philosophy* 53 (1978), 311 (7) Sibley, F., "Aesthetic and Non-aesthetic", 151, 153 (8) cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 424 (9) *ibid.*, 425 (10) *ibid.*, 427 (11) cf. Isenminger, G., "Aesthetic Judgments and Non-aesthetic Conditions" in: *Analysis* 33 (1972-73), 129-132, Casebier, A., "The Alleged Special Logic for Aesthetic Terms" in: *JAAC* 31 (1972-73), 363-364 (12) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 429 (13) cf. Sibley, F., "Aesthetic and

Nonaesthetic", 153, Sibley, F., "Aesthetic Concepts: A Rejoinder", 82 (14) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 154-155 (15) Hart, H.L.A., "The Ascription of Responsibility and Rights" in: *Logic and Language*, ed. A. Flew (Oxford, 1951), 145-166 (16) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 152

*** 21 ***

(1) cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 436 (Fn.9)
 (2) *ibid.*, 430-431 (3) cf. e.g. Montague, F., "Learning Aesthetic Concepts and Justifying Aesthetic Judgments" in: *Journal of Aesthetic Education* 13 (1979), 50 (4) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 431 (5) cf. dagegen Beardsley, M., "The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions" in: *Revue Internationale de Philosophie* 28 (1974), 341 (6) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 432 (7) Cohen, T., "Aesthetic/Non-aesthetic ...", 121 (8) *ibid.*, 121-122 (9) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 433 (10) cf. *loc.cit.* (11) *ibid.*, 47 (12) Cohen, T., "Aesthetic/Non-aesthetic ...", 115-119, 144 (13) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 135

*** 22 ***

(1) cf. Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 158
 (2) cf. e.g. Broiles, R.D., "Frank Sibley's 'Aesthetic Concepts'" in: *JAAC* 23 (1964-65) (3) Kivy, P., *Speaking of Art*, (Den Haag, 1972), 32 (4) *ibid.*, 111 (5) *ibid.*, 29-30, 57-58 (6) Hume, D., "Of the Standard of Taste" in: *Four Dissertations*, (London, 1759), 216-219 (7) Kivy, P., *Speaking of Art*, 60 (8) *ibid.*, 49-50 (9) cf. *ibid.*, 3, 114, 127, Kivy, P., "What makes 'Aesthetic' Terms Aesthetic?" in: *Philosophy and Phenomenological Research* 36 (1975-76), 202-203, Kivy, P., "Aesthetics and Rationality" in: *JAAC* 34 (1975-76), 52 (10) Kivy, P., *Speaking of Art*, 53 (11) *loc.cit.* (12) Urmson, J., *The Emotive Theory of Ethics*, (London, 1968), 64-67 (13) Kivy, P., *Speaking of Art*, 55 (14) *ibid.*, 5, 42, cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 425, 430, 432 (15) Kivy, P., *Speaking of Art*, 58 (16) *ibid.*, 47 (17) cf. Kivy, P., "What makes ...", 205-206 (18) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 426, cf. Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 152 (19) cf. Kivy, P., *Speaking of Art*, 47, 121 (20) *ibid.*, 17 (21) Sibley, F., "Particularity, Art, and Evaluation" in: *PAS Suppl. Vol. 48* (1974), 5-9 (22) cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 428, Kivy, P., *Speaking of Art*, 43-46 (23) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 137 (24)

*** 32 ***

(1) Quine, W., *The Roots of Reference* (La Salls, 1973), 78. cf. 48 (2) Kivy, P., *Speaking of Art*, 116 (3) *ibid.*, 11-14, 61-83 (4) *ibid.*, 124-126, cf. Kivy, P., "A Failure of Aesthetic Emotivism" in: *Philosophical Studies* 38 (1980), 340-362 (5) Kivy, P., *Speaking of Art*, 69 (6) Kivy, P., "Aesthetics and Rationality", 59 (7) *loc.cit.* (8) *ibid.*, 57 (9) Kivy, P., "Aesthetic Concepts: Some Fresh Considerations" in: *JAC* 17 (1978-79), 423-432 (10) Kivy, P., *Speaking of Art*, 105 (11) cf. *ibid.*, 42, 54, 98 (12) Kivy, P., "Aesthetic Concepts", 424, cf. Tormey, A., "Critical Judgments" in: *Theoria* 39 (1973), 39 (13) Kivy, P., "Aesthetic Concepts", 424 (14) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 426

*** 34 ***

(1) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 138 (2) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 434, cf. *ibid.* Sibley, F., "Particularity ...", 12, 19 (3) Sibley, F., "Particularity ...", 11, cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 434 (4) cf. Isenberg, A., "Critical Communication", 335-336 (5) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 138 (6) Isenberg, A., *loc.cit.* (7) cf. Sibley, F., "Particularity ...", 15 (8) cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 434 (9) Sibley, F., "Particularity ...", 15 (10) *loc.cit.* (11) *ibid.*, 13 (12) Moore, G.E., *Principia Ethica* (Cambridge, 1903), 15-17 (13) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 431-432 (14) Moore, G.E.: *op.cit.*, 10-21, 58 (15) Frankena, W., "The Naturalistic Fallacy" in: *Mind* 48 (1939), 475

*** 35 ***

(1) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 426 (2) v.s. Kap. 31, cf. Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 155-157 (3) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 434-435 (4) Sibley, F., "Particularity ...", 12, cf. 19 (5) cf. Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 138 (6) cf. Sibley, F., "Particularity ...", 14 (7) *loc.cit.*, cf. *ibid.*, 19 (8) *ibid.*, 11-12, cf. 14,

Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 432, Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 138, 139 (9) cf. Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 138 (10) cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 434 (11) Ehrenfels, Ch. v., "Über Gestaltqualitäten" in: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie 14 (1890), 249-292, cf. Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 31 (12) Sibley, F., "Particularity ...", 2-4, 17-17, v.s. Kap. 15 (13) Beardsley, M. C., "The Descriptivist Account ...", 345-346 (14) *ibid.*, 337, 339 (15) *ibid.*, 340 (Abkürzungen ausgeschrieben) (16) *ibid.*, 340-342, cf. Beardsley, M. C., Aesthetics, 328-332, cf. 87 (17) Beardsley, M. C., "The Descriptivist Account ...", 349 (18) cf. e.g. Wittgenstein, L., "Eine Philosophische Betrachtung", 220-221, Wittgenstein, L., Lectures and Conversations, *passim* (19) cf. Bittner, R., "Ein Abschnitt sprachanalytischer Ästhetik" in: Das ästhetische Urteil, ed. R. Bittner, P. Pfaff (Köln, 1977), 255 (20) cf. Beardsley, M. C., "The Descriptivist Account ...", 342-349 (21) Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, sec. 610 (22) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 437, cf. Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 37

*** 36 ***

(1) v.s. Kap. 26 (2) Wittgenstein, L., "Notes for Lectures ...", 287, cf. Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, sec. 198 (3) Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, 227, cf. Wittgenstein, L., "Notes for Lectures ...", 285-286 (4) cf. Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, 227 (5) Wittgenstein, L., "Notes for Lectures ...", 283 (6) Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 41 (7) cf. Sibley, F., "Colours" in: PAS 68 (1967-68), 145-166 (8) Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 42 (9) cf. McGinn, C., The Subjective View (Oxford, 1983) (10) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 140, cf. Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 38 (11) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 141, ähnlich auch Osborne, H., The Art of Appreciation (London, 1970), 66-67 (12) cf. Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 39-40

*** 37 ***

(1) cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 432, 447 (2) cf. *ibid.*, 442-445 (3) *ibid.*, 443 (4) cf. e.g. Kivy, P., Speaking of Art, 54 (5) cf. Schwyzer, H., *op.cit.*, 75 und Sibley, F., "Aesthetic Concepts", A

Rejoinder" (6) cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 443-444, Sibley, F., "Aesthetic and Non-aesthetic", 143-144 (7) Sibley, F., "Aesthetic and Non-aesthetic", 143 (8) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 445 (9) cf. Hospers, J., "The Ideal Aesthetic Observer" in: BJA 2 (1962), 99-111, Duncan, E., "The Ideal Aesthetic Observer: A Second Look" in: JAAC 29 (1970-71), 47-52 (10) cf. Coleman, F., "A Phenomenology of Aesthetic Experience" in: JAAC 25 (1965-67), 201 (11) cf. Dancy, H., "The Meaning of 'Good' in Aesthetic Judgments" in: BJA 3 (1963), 301-316, Beardsley, M.C., "The Possibility of Criticism (Detroit 1970)", 115 (En.), Slote, M., "The Rationality of Aesthetic Judgments" in: The Journal of Philosophy 68 (1971), 821-839, Wilson, P., "The Need to Justify," in: The Monist 50 (1966), 267-280 (12) Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 46, cf. Beardsley, M.C., Aesthetics, 75 (13) Hume, D., "Of the Standard of Taste", 229-232 (14) cf. Beardsley, M.C., Aesthetics, 50, 54 (15) Rudinow, J., "Colours, Cognition and Aesthetics" in: BJA 17 (1977), 324 (16) cf. Beardsley, M., "Beauty and Aesthetic Value" in: The Journal of Philosophy 59 (1962), 623-624 (17) v.s. En., 32 (18) Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 31-32 (19) Sibley, F., "Aesthetic Concepts", 444-445 (20) Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 41

*** 38 ***

(1) Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts" in: Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association 36 (1962-63), 61, 64, cf. Hungerland, I., "Once Again, Aesthetic and Non-aesthetic" in: JAAC 26 (1967-68), 288 (2) Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts", 58-59 (3) Hungerland, I., "Once Again, Aesthetic and Non-aesthetic", 288 (4) cf. Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts", 52-53 (5) cf. Rudinow, J., op.cit., 328 (6) Wittgenstein, L., Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Band II, sec. 79 (7) cf. Sibley, F., "Aesthetic Concepts: A Rejoinder", 82 (8) cf. Pettit, P., "The Possibility of Aesthetic Realism" in: Pleasure, Preference and Value, ed. E. Schaper (Cambridge, 1983), 17-38 (9) Hungerland, I., "Once Again, Aesthetic and Non-aesthetic", 288, cf. Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts", 53, 58 (10) Sibley, F., "Objectivity and Aesthetics", 49-50

*** 39 ***

(1) cf. Wittgenstein, L., Philosophische-Untersuchungen,

sec.242 (2) Wittgenstein, L., *PsyI*, sec.896 (3) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 226 (4) Wittgenstein, L., "Notes for Lectures ...", 287 (Fn.11) (5) cf. Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 225 (6) cf. Wittgenstein, L., *Lectures and Conversations*, 6 (7) cf. Schaper, E./Sibley, F., "Symposium: About Taste", 63, Kivy, P., *Speaking of Art*, 31 (8) Schaper, E./Sibley, F., *op.cit.*, 68-69 (9) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, sec.352, c.f. 225-226 (10) Broiles, R.D., *op.cit.*, 222 (11) cf. Logan, J.F., "More on Aesthetic Concepts" in: *JAAC* 25 (1966-67), 403, Beardsley, M.C., "What is an Aesthetic Quality" in: *Theoria* 39 (1973), 54, Kivy, P., "Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities", 86, Cohen, T., "Aesthetic/Non-aesthetic ...", 118

*** 40 ***

(1) Wittgenstein, L., *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Band I, sec.1, cf. Zettel sec.208, *Philosophische Untersuchungen*, 202, 214 (2) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 141-142, cf. 138 (3) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 193, cf. 194, 198 (4) *ibid.*, 194, 193 cf. *Tractatus Logico-Philosophicus*, 5.5423 (5) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 201 (6) *ibid.*, 199 (7) *ibid.*, 208, 196 (8) Wittgenstein, L., *Vermischte Bemerkungen*, ed. G.H. von Wright (Frankfurt/M., 1977), 99, cf. Wittgenstein, L., *The Brown Book*, 166-167 (9) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 206 (10) *ibid.*, 210, 213-214 (11) *ibid.*, 213 (12) Tugendhat, E.: *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie* (Frankfurt/M., 1976), 205 (13) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 196-197 (14) *ibid.*, 212 (15) *ibid.*, 194 (16) *ibid.*, 209 (17) *ibid.*, 212 (18) Wittgenstein, L., *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Band I, sec.1070 (19) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 198 (20) cf. *ibid.*, 203-206, 209 (21) Wittgenstein, L., *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, Band I, sec.1072 (22) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 201, 208-209 (23) *ibid.*, 208 (24) cf. *ibid.*, 205 (25) *Brown Book*, 163 (26) cf. Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 210 (27) *ibid.*, 206 (28) cf. Vesey, G.N.A., "Seeing and Seeing as" in: *PAS* 56 (1955-56), 109-124, Fleming, N., "Recognition and Seeing as" in: *Philosophical Review* 66 (1957), 161-179 (29) Wittgenstein, L., *Zettel*, sec.225 (30) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 205 (31) cf. *ibid.*, 198, 205 (32) cf. *ibid.*, 199 (33) *ibid.*, 210

(1) Wittgenstein, L., *Zettel*, sec. 158 (2) Sibley, F., "Aesthetic and Nonaesthetic", 141 (3) Stöhl, G., "Sibley's 'Aesthetic Concepts': An Ontological Mistake" in: *JML* 27 (1970-71), 389, cf. Schwyzer, H., op.cit., 75. Sibley, F., "Aesthetic Concepts: A Rejoinder", 83 (4) Aldrich, V., *Philosophy of Art* (Englewood Cliffs 1963), 20 (5) Aldrich, V., "Pictorial Meaning, Picture-Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects" in: *Mind* 67 (1958), 74-75 (6) Aldrich, V., "Picture Space" in: *The Philosophical Review* 67 (1958), 346, cf. Aldrich, V., "Pictorial Meaning...", 77, Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 23 (7) Aldrich, V., "Aesthetic Perception and Objectivity" in: *BJA* 18 (1978), 210 (8) Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 17 (9) Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 33 (10) cf. Dickie, G., "The Myth of the 'Aesthetic Attitude'" in: *American Philosophical Quarterly* 1 (1964), 56-65 (11) Aldrich, V., "Back to Aesthetic Experience" in: *JAAC* 24 (1965-66), 367, cf. Dickie, G., "Attitude and Object: Aldrich on the Aesthetic" in: *JAAC* 25 (1966-67), 89-91 (12) cf. Stolnitz, J., *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston, 1960), 32-42 (13) cf. Prall, D., *Aesthetic Judgment* (New York, 1929), 15-75, 318-320, Tomas, V., "Aesthetic Vision" in: *The Philosophical Review* 68 (1959), 52-67, Urmson, J.O., "What Makes a Situation Aesthetic?" in: *PAS Suppl. Vol.* 31 (1957), 75-106 (14) cf. Cohen, M., "Aesthetic Essence" in: *Philosophy in America*, ed. M. Black (Ithaca, 1965), 115-133, Wollheim, R., *Art and its Objects* (Harmondsworth, 1968), sec. 41 (15) Aldrich, V., "Back to Aesthetic Experience", 366 (16) cf. Wittgenstein, L., *The Brown Book*, 158-160 (17) Aldrich, V., "Back to Aesthetic Experience", 369, cf. Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 20-22, Aldrich, V., "Aesthetic Perception and Objectivity", 213 (18) Aldrich, V., "Picture Space", 151 (19) cf. Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 22, 44, 84-85 (20) Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 210, cf. 203 (21) Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 88, cf. Aldrich, V., "Picture Space", 348 (22) Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 32-33, cf. Strawson, P.: *Individuals*, Kap. 3

(1) Gombrich, E., *Art and Illusion* (New York, 1960), 188 (2) Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 50-51, cf. 14-15 (3) cf. *ibid.*, 20-21 (4) *ibid.*, 50-51, 85-86 (5) *ibid.*, 85 (6) *ibid.*, 87 (7) *ibid.*, 22, cf. Aldrich, V., "Back to Aesthetic Experience", 369 (8)

Dickie, G., *Aesthetics* (Indianapolis, 1971), 58-59, 144
 Dickie, G., *Art and the Aesthetic* (Ithaca, 1974), 144
 (9) Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 25 (10) cf.
 Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, 197,
 (11) Aldrich, V., "Picture Space", 351

*** 42 ***

(1) Frege, G.: "Logik" in: *Nachgelassene Schriften*, ed.
 H. Hermes, F. Kambartel, F. Kaulbach (Hamburg, 1969), 143
 (2) cf. Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 37 (3) *ibid.*,
 23 (4) *ibid.*, 85-86 (5) cf. *ibid.*, 21, 51 (6)
 Moreall, J., "Aldrich and Aesthetic Perception" in: *BJA*
 17 (1977), 279 (7) Wittgenstein, L., *PsyII* sec. 119
 (8) cf. Aldrich, V., *Philosophy of Art*, 25, 86 (9)
 Aldrich, V., "Aesthetic Perception and Objectivity", 214
 (10) cf. Goodman, N., *Languages of Art*, Kap. I, Danto, A.,
The Transfiguration of the Commonplace, 66-89 (11)
 cf. Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*,
 sec. 454 (12) Aldrich, V., "Picture Space", 347-348,
 (13) Aldrich, V., "Picture Space", 351, cf.
 Wittgenstein, L., "Notes for Lectures...", 300

*** 44 ***

(1) cf. Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic
 Concepts", 51, Hungerland, I., "Once Again, Aesthetic
 and Non-aesthetic", 289 (2) Hungerland, I., "Once
 Again, Aesthetic and Non-aesthetic", 292 (3) *ibid.*,
 290 (4) cf. *ibid.*, 289 (5) Hungerland, I., "The
 Logic of Aesthetic Concepts", 64 (6) Hungerland, I.,
 "Once Again, Aesthetic and Non-aesthetic", 288 (7)
ibid., 286, 287-288, cf. Hungerland, I., "The Logic of
 Aesthetic Concepts", 43 (8) Hungerland, I., "The
 Logic of Aesthetic Concepts", 55 (9) Hungerland, I.,
 "Once Again, Aesthetic and Non-aesthetic", 288 (10)
 Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts", 57
 (11) cf. Hungerland, I., "Once Again, Aesthetic and Non-
 aesthetic", 289 (12) *ibid.*, 292 (13) *ibid.*, 286
 (14) Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts",
 54 (15) v.s. Kap. 43 (16) Hungerland, I., "Once
 Again, Aesthetic and Non-aesthetic", 290 (17)
 Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts", 45
 (18) *ibid.*, 65, cf. Cohen, M., "Appearances and the
 Aesthetic Attitude" in: *The Journal of Philosophy*
 56 (1959), 917 (19) Hungerland, I., "Once Again,
 Aesthetic and Non-aesthetic" 289, cf. Hungerland, I.,
 "The Logic of Aesthetic Concepts", 57-58

1) cf. Wittgenstein, L., "Notes for Lectures ...", 316
 2) cf. *ibid.*, 283. (eben zitiert Kap. 36, Fn.5) (3)
 3) Wittgenstein, L., Zettel, sec.415-425 (4)
 Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts", 58,
 47, 51. 5) Hungerland, I., "Once Again, Aesthetic and
 Non-aesthetic", 288-289 (5) Wittgenstein, L.,
 Philosophische Untersuchungen, sec.355 (6) *ibid.*,
 sec.257 (7) Hungerland, I., "Once Again, Aesthetic
 and Non-aesthetic", 287, 294-295 (8) cf.
 Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen,
 194, 196-197, 207 (9) cf. Davidson, D.: "What metaphors
 mean" in: Critical Inquiry 5 (1978-79), 71-47 (10)
 Wittgenstein, L., Lectures and Conversations, 3 (11)
 Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, sec.248

*** 4.4 ***

(1) cf. Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen,
 sec.256-280 (2) cf. Hungerland, I., "The Logic of
 Aesthetic Concepts", 47, 51, Hungerland, I., "Once Again,
 Aesthetic and Non-aesthetic", 289 (3)
 Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, sec.271
 (4) *ibid.*, sec.272, cf. Wittgenstein, L., "Notes for
 Lectures ...", 279 (5) cf. Wittgenstein, L.,
 Philosophische Untersuchungen, sec.293 (6) *ibid.*,
 207 (7) Wittgenstein, L., Bemerkungen über die
 Philosophie der Psychologie, Band II, 198 (8)
 Wittgenstein, L., "Notes for Lectures ...", 306 (9)
loc.cit. (10) *ibid.*, 316 (11) Wittgenstein, L.,
 Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Band
 I, sec.1103 (12) Wittgenstein, L., "Notes for
 Lectures ...", 719 (13) cf. Wittgenstein, L.,
 Philosophische Untersuchungen, sec.257-269 (14) cf.
 Wittgenstein, L., Zettel, sec.411-425

*** 4.5 ***

(1) Hungerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts",
 57 (2) *ibid.*, 63 (3) Frege, G., "Logik", 152
 (4) cf. Frege, G., "Über Sinn und Bedeutung" in:
 Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik
 100 (1892), 31 (5) cf. Alston, W., Philosophy of
 Language (Englewood Cliffs, 1964), 36-39 (6) cf.
 Quine, W., "The Roots of Reference", sec.8, 13 (7)
 Wittgenstein, L., Lectures and Conversations, 29, cf.
 28-34 (8) cf. Urmson, J.O., The Emotive Theory of

*** 48 ***

(1) Frege, G., "Logik", 153 (2) cf. e.g. Frege, G., "Logik", 143, Kant, I., Kritik der Urteilstkraft (Berlin, 1793, = Ausgabe B), 24 (3) cf. Searle, J., Speech Acts, Kap. 6, sec. 4 (4) cf. Ayer, A. J., Language, Truth and Logic (London, 2. ed., 1946), 109 (5) cf. ibid., 103, 113 (6) ibid., 108-109 (7) ibid., 107 (8) Wittgenstein, L., Lectures and Conversations, 2 (9) cf. ibid., 3 (10) cf. Wright, G. H. von, The Varieties of Goodness (London, 1963), 72-75 (11) Ogden, C./Richards, I. A., The Meaning of Meaning, Kap. VII

*** 49 ***

(1) Wittgenstein, L., Lectures and Conversations, 5, cf. 1-11 (2) ibid., 11 (3) cf. Ayer, A. J., op. cit., 142-143, Stevenson, C., "Interpretation and Evaluation in Aesthetics" in: Philosophical Analysis, ed. M. Black (Ithaca, 1950), 341-383 (4) cf. Hare, R. M., The Language of Morals (Oxford, 1952), 84-85, 125-126, 128-129, 141-142, 155-158, Hare, R. M., Freedom and Reason (Oxford, 1963), 145-146, 162, 167, 169-170, Hare, R. M., "Descriptivism" in: Proceedings of the British Academy 49 (1963), 119-121 (5) Kant, I., Kritik der Urteilstkraft, 18-19 (6) cf. ibid., 26, 63 (7) cf. Wittgenstein, L., Lectures and Conversations, 17-18, 25 (8) cf. ibid., 4-5 (9) Moore, G. E., "Wittgensteins Lectures in 1930-33" in: Mind 64 (1955), 19, cf. Wittgenstein, L., "Philosophy (1932-33)" in: Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1932-1935, ed. A. Ambrose (Oxford, 1979), 38-39 (10) cf. Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, 208 (11) Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, 202 (12) Wittgenstein, L., Zettel, sec. 208 (13) cf. Wittgenstein, L., Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, Band I, sec. 1111-1115, cf. ibid., Band II, 109 (14) cf. Wittgenstein, L., Lectures and Conversations, 11 (15) cf. Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, 209

*** 50 ***

(1) v.s. Kap. 28 (2) cf. Sibley, F.,

"Particularity ...", 5-9, Sibley, F., "General Criteria and Reasons in Aesthetics" in: *Essays on Aesthetics*, ed. J. Fisher (Philadelphia, 1982), 1-9, Hangerland, I., "The Logic of Aesthetic Concepts", 43, Beardsley, M.C., "The Descriptivist Account ...", 151, Beardsley, M.C., "What is an Aesthetic Quality", 61-65, Freedman, M., "The Myth of the Aesthetic Predicate" in: *JAAC* 27 (1968-69), 52

*** 51 ***

(1) cf. Passmore, J.A., "The Dreariness of Aesthetics", 133, Urmson, J.O., "What Makes a Situation Aesthetic?", (2) Strawson, P.F., "Review Osborne, H., *Feeling of Beauty*", 416, cf. Strawson, P.F., "Aesthetic Appraisal and Works of Art", 6-8 (3) Beardsley, M.C., "The Aesthetic Point of View" in: *Contemporary Philosophic Thought*, ed. H.E. Kieffer, M.K. Munitz (Albany, 1970), 222 (4) *ibid.*, 224 (5) *ibid.*, 225 (6) cf. Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 14-15 (7) *ibid.*, 531 (8) cf. *loc.cit.* (9) *ibid.*, 530 (10) cf. *ibid.*, 526 (11) Beardsley, M.C., "Aesthetic Experience Regained" in: *JAAC* 28 (1969-70), 4 (12) Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 527 (13) *ibid.*, 527-528, cf. Beardsley, M.C., "In Defense of Aesthetic Value" in: *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association* 52 (1978-79), 740-742

*** 52 ***

(1) Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 527, cf. Beardsley, M.C., "Aesthetic Experience Regained", 6 (2) Beardsley, M.C., *The Aesthetic Point of View: Selected Essays* (Ithaca, 1982), 321 (3) cf. *ibid.*, 312 (4) Beardsley, M.C., "In Defense of Aesthetic Value", 729 (5) cf. e.g. Beardsley, M.C., *The Aesthetic Point of View*, 300 (6) Beardsley, M.C., "Aesthetic Experience Regained", 10 (7) cf. *loc.cit.* (8) *ibid.*, 11 (9) *ibid.*, 10-11

*** 53 ***

(1) Beardsley, M.C., "Aesthetic Experience Regained", 9 (2) cf. Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 531-532, 50 (3) Beardsley, M.C., "The Aesthetic Point of View", 230, cf. Beardsley, M.C., *The Aesthetic Point of View*, 320 (4) Beardsley, M.C., *Aesthetics*, 530 (5) Osborne, H.,

"What is a Work of Art?", 10 (6) op.cit., 10-11
(7) cf. Osborne, H., Theory of Beauty, 160-161 (8)
ibid., 4, cf. 126, 163-164, Osborne, H., Aesthetics and
Criticism, 228-229, 251

*** 54 ***

(1) Dickie, G., Art and the Aesthetic (Ithaca, 1974)
(2) Dickie, G., "Beardsley's Phantom Aesthetic
Experience" in: The Journal of Philosophy 62 (1965),
136 (3) Beardsley, M.C., "Aesthetic Experience
Regained", 5 (4) ibid., 6 (5) ibid., 9 (6)
loc.cit. (7) cf. Beardsley, M.C., "The Discrimination
of Aesthetic Enjoyment" in: BJA 3 (1963), 291-300,
Beardsley, M.C., "The Aesthetic Point of View" (8)
Beardsley, M.C., "Aesthetic Experience Regained", 5
(9) ibid., 9 (10) ibid., 4 (11) ibid., 8-9, (12)
cf. Beardsley, M.C., Aesthetics, 535 (13) Dickie, G.,
Art and the Aesthetic, 193 (14) ibid., 197-198 (15)
ibid., 198

*** 55 ***

(1) cf. Beardsley, M.C., Aesthetics, 29-34, 58, 503
(2) Dickie, G., "The Myth of the Aesthetic Attitude",
64, cf. Dickie, G., "Art Narrowly and Broadly Speaking"
in: American Philosophical Quarterly 5 (1968), 72
(3) Bullough, E., "'Psychical Distance' as a Factor in
Art and an Aesthetic Principle" in: The British Journal
of Psychology 5 (1912), 87-118 (4) Stolnitz, J.,
Aesthetics and Philosophy of Art, 35, 42 et passim
(5) Dickie, G., "The Myth of the Aesthetic Attitude", 56
(6) cf. ibid., 63-64 (7) ibid., 64 (8) loc.cit.
(9) loc.cit.

*** 56 ***

(1) Dickie, G., "Art Narrowly and Broadly Speaking", 72,
cf. Dickie, G., "Defining Art" in: American
Philosophical Quarterly 6 (1969), 254, Dickie, G., Art
and the Aesthetic, 156 (2) Dickie, G., Art and the
Aesthetic, 86-87 (3) cf. ibid., 147-173 (4)
ibid., 178 (5) Dickie, G., "Art Narrowly and Broadly
Speaking", 72 (6) Dickie, G., "Is Psychology Relevant
to Aesthetics?" in: The Philosophical Review 71 (1962),
299 (7) Dickie, G., "Art Narrowly and Broadly

Speaking", 75 (8) Dickie, G., *Art and the Aesthetic*,
180 (9) *ibid.*, 12

*** 57 ***

(1) Dickie, G., "Defining Art", 253 (2) *ibid.*, 254 (3) *ibid.*, 99-100 (4) *ibid.*, 99, cf. 43, Dickie, G., "Defining Art", 253 (5) Dickie, G., *Aesthetics*, 94, 104-105 (6) *ibid.*, 99, cf. 94, Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 26-27 (7) Mandelbaum, M., *op.cit.*, 219-222 (8) cf. Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 21 (9) Dickie, G., "The Institutional Conception of Art" in: *Language and Aesthetics*, ed. B. Tilghman (Lawrence, 1973), 24 (10) Danto, A., "The Artworld", 580 (11) Dickie, G., "The Institutional Conception of Art", 29 (12) cf. Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, sec. 454

*** 58 ***

(1) Dickie, G., *Aesthetics*, 100 (2) Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 27 (3) cf. Dickie, G., *Aesthetics*, 101 (4) Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 45 (5) Cormier, R., "Art as a Social Institution" in: *Personalist* 58 (1977), 162, Margolis, J., "Review Dickie, G., *Art and the Aesthetic*" in: *JAAC* 33 (1974-75), 342, Mitias, M., "Art as a Social Institution" in: *Personalist* 56 (1975), 332-333, Sankowski, E., "Free Action, Social Institutions, and the Definition of 'Art'" in: *Philosophical Studies* 37 (1980), 68-74 (6) Dickie, G., "A Reply to Professor Margolis" in: *JAAC* 34 (1975-76), 229 (7) Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 28 (8) *loc.cit.* (9) *ibid.*, 31 (10) Dickie, G., "The Institutional Conception of Art", 28 (11) Dickie, G., "A Reply ...", 230, cf. Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 33-34 (12) Dickie, G., "Defining Art", 255 (13) Dickie, G., *Aesthetics*, 99 (14) *ibid.*, 106

*** 59 ***

(1) cf. Dickie, G., "Defining Art", Dickie, G., "The Institutional Conception of Art", Dickie, G., "Defining Art: II" in: *Contemporary Aesthetics*, ed. M. Lipman (Boston, 1973), Dickie, G., *Aesthetics* (2) Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 34 (3) *ibid.*, 39-40, cf.

Dickie, G., Aesthetics, 104 (4) Dickie, G., Aesthetics, 99 (5) Dickie, G., "The Institutional Conception of Art", 30 (6) Dickie, G., Art and the Aesthetic, 33 (7) cf. Dickie, G., "The Institutional Conception of Art", 21 (8) Dickie, G., Art and the Aesthetic, 20

*** 60 ***

(1) Dickie, G., "Defining Art: II", 125 (2) Dickie, G., Art and the Aesthetic, 49 (3) *ibid.*, 37, cf. Dickie, G., Aesthetics, 102 (4) cf. Dickie, G., Art and the Aesthetic, 43-44

*** 61 ***

(1) cf. Dickie, G., "The Actuality of Art" in: *Personalist* 58 (1977), 170-171, ebenso Cohen, T., "The Possibility of Art" in: *The Philosophical Review* 82 (1973), 74, cf. Dickie, G./Sclafani, R., "The Death of Art" in: Aesthetics, ed. G. Dickie, R. Sclafani (New York, 1977), 517 (2) Cohen, T., "The Possibility of Art", 78 (3) Dickie, G., Art and the Aesthetic, 42 (4) Weston, E., *Daybooks*, ed. N. Newhall (New York, 1961), 132 (5) cf. e.g. Duchamp, M., "Apropos of 'Readymades'" in: *Art and Artists* 1 (1966), 47 (6) Cohen, T., "The Possibility of Art", 79-80 (7) cf. *ibid.*, 79-82, cf. Dickie, G./Sclafani, R., "The Death of Art", 517 (8) cf. Dickie, G., "The Actuality of Art", 169

*** 62 ***

(1) Dickie, G., Art and the Aesthetic, 40 (2) cf. *ibid.*, 41 (3) *ibid.*, 40 (4) Dickie, G., "The Actuality of Art", 171 (5) Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace*, 93-94 (6) Dickie, G., Art and the Aesthetic, 108 (7) Dickie, G., "What is Anti-Art?" in: *JAAC* 33 (1974-75), 421 (8) e.g. Walton, K., "Review Dickie, G., Art and the Aesthetic" in: *The Philosophical Review* 86 (1977), 98, cf. Best, D., "The Aesthetic and the Artistic" in: *Philosophy* 54 (1982), 357-365 (9) Dickie, G., "Defining Art", 255

(1) Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 41 (2) *ibid.*, 78 (3) Danto, A., "Artworld and Real Things", 12 (4) *cf.* Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, Chap. 3 (5) Dickie, G., "Defining Art", 28 (6) Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 36 (7) Dickie, G., "The Actuality of Art", 170 (8) *loc.cit.* (9) Dickie, G., "Defining Art: II", 130 (10) *cf.* Danto, A., *The Transfiguration of the Commonplace*, 144 (11) Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 49 (12) Cohen, T., "The Possibility of Art", 80 (13) *cf.* Beardsley, M.C., "Is Art Essentially Institutional?" in: *Culture and Art*, ed. L. Aagaard-Mogensen (Atlantic Highlands, 1976), 194-209, Isenminger, G., "Appreciation, the Artworld, and the Aesthetic" in: *Culture and Art*, ed. L. Aagaard-Mogensen (Atlantic Highlands, 1976), 118-130 (14) Dickie, G., "The Actuality of Art", 170, *cf.* Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 180-181

(1) Dickie, G., "Is Psychology Relevant to Aesthetics?", 289 (2) Blizsek, W., "An Institutional Theory of Art" in: *BJA* 14 (1974), 148 (3) Dickie, G., *Art and the Aesthetic*, 50 (4) *cf.* Cohen, T., "The Possibility of Art", 76-82

(1) Brown, L.B., "Traditional Aesthetics Revisited" in: *JAAC* 29 (1970-71), 343-351, Matthews, R., "Traditional Aesthetics Defended" in: *JAAC* 38 (1979-80) (2) Carney, J., "Defining Art" in *BJA* 15 (1975), 191 (3) Carney, J., "A Kripkean Approach to Aesthetic Theories" in: *BJA* 22 (1982), 153, *cf.* Matthews, R., "Traditional Aesthetics Defended", 43 (4) Matthews, R., "Traditional Aesthetics Defended", 44 (5) *cf.* Wittgenstein, L., *Philosophische Untersuchungen*, sec. 69 (6) Carney, J., "Defining Art", 200-201 (7) *ibid.*, 204 (8) Carney, J., "A Kripkean Approach ...", 153 (9) *cf.* Matthews, R., "Traditional Aesthetics Defended", 46 (10) *ibid.*, 47, *cf.* Carney, J., "Defining Art", 202-203 (11) Matthews, R., "Traditional Aesthetics Defended", 47 (12) *cf.* *ibid.*, 46, 47, 49

(1) Matthews, R., "Traditional Aesthetics Defended", 48, cf. Carney, J., "Defining Art", 203 (2) cf. Matthews, R., "Traditional Aesthetics Defended", 48, Carney, J., "A Kripkean Approach ...", 152-154 (3) ibid., 154, cf. Carney, J., "Defining Art", 201 (4) ibid., 201 (5) Carney, J., "A Kripkean Approach ...", 153-154, cf. Carney, J., "Defining Art", 204 (6) cf. Carney, J., "A Kripkean Approach ...", passim, besonders 154, 157 (7) Matthews, R., "Traditional Aesthetics Defended", 50

*** 67 ***

(1) cf. Matthews, R., "Traditional Aesthetics Defended", 41-42 (2) ibid., 41-42, cf. Platts, M., Ways of Meaning (London, 1979), 249 (3) cf. Hare, R. M., Freedom and Reason, 28-29 (4) Wittgenstein, L., Über Gewißheit, sec. 87, 89 (5) cf. Tormey, A., "Aesthetic Rights" in: JAAC 32 (1973-74), 163-170, Goldblatt, D., "Do Works of Art Have Rights?" in: JAAC 35 (1976-77), 69-77

*** 68 ***

(1) cf. Hare, The Language of Morals, 124-125 (2) cf. Sedlmayr, H., "Kunst, Nichtkunst, Antikunst" in: Kunst und Wahrheit, 2. ed. (Mittenwald, 1978), 198-230 (3) cf. Diffey, T. J., "The Republic of Art" in BJA 9 (9169), 148-149, Diffey, T. J., "Essentialism and the Definition of 'Art'", 113-114, Werhane, P., "Evaluating the Classificatory Process" in: JAAC 37 (1978-79), 352-354 (4) cf. Ziff, P., "The Task of Defining a Work of Art", 67-78, Knight, H., "The Use of 'Good' in Aesthetic Judgments" in: PAS 36 (1935-36), 210

*** 69 ***

(1) cf. Wittgenstein, L., The Blue Book, 26 (2) cf. ibid., 56 (3) cf. ibid., 27 (4) Hertz, H., Prinzipien der Mechanik, Leipzig 1894, 9 (5) Wittgenstein, L., The Blue Book, 35 (6) Kennick, W.,

"Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?", 415
(7) Wittgenstein, L., The Blue Book, 28 (8)
Wittgenstein, L., Philosophische Untersuchungen, sec.122
(9) cf. Wittgenstein, L., "Eine Philosophische
Betrachtung", 127,190 (10) Wittgenstein, L.,
Philosophische Untersuchungen, sec.182

Aggaard-Mogensen, Lars, (ed.), Culture and Art
(Atlantic Highlands, 1976)

Aldrich, Virgil C., "Pictorial Meaning, Picture-
Thinking, and Wittgenstein's Theory of Aspects" in:
Mind 67 (1958), 70-79

Aldrich, Virgil C., "Picture Space" in: PHILREV
67 (1958), 342-352

Aldrich, Virgil C., Philosophy of Art (Englewood
Cliffs, 1963)

Aldrich, Virgil C., "Back to Aesthetic Experience" in:
JAAC 24 (1965-66), 365-371

Aldrich, Virgil C., "Aesthetic Perception and Objecti-
vity" in: BJA 18 (1978), 209-216

Alston, William P., Philosophy of Language (Englewood
Cliffs, 1954)

Aschenbrenner, Karl, The Concepts of Criticism
(Dordrecht, 1974)

Austin, John L., "A Plea for Excuses" in: PAS 57 (1956-
57), 1-30

Ayer, Alfred J., Language, Truth and Logic (London, 2.
ed., 1946)

Bambrough, Renford, "Universals and Family Resemblan-
ces" in: PAS 61 (1960-61), 207-222

Barrett, Cyril, (ed.), Collected Papers on Aesthetics
(Oxford, 1965)

Barrett, Cyril / Paton, Margaret / Blocker, Harry,
"Symposium: Wittgenstein and Problems of Objectivity in
Aesthetics" in: BJA 7 (1967), 158-174

Barrett, Cyril, "Are Bad Works of Art 'Works of Art'?"
in: Royal Institute of Philosophy Lectures 6 (1971-72),
182-193

Beal, Melvin, W., "Essentialism and Closed Concepts"
in: Ratio 16 (1974), 190-205

Beardsley, Monroe C., Aesthetics. Problems in the
Philosophy of Criticism (New York, 1958)

Beardsley, Monroe C., "The Definition of the Arts" in:
JAAC 20 (1961-62), 175-187

Beardsley, Monroe C.; "Beauty and Aesthetic Value" in: JPHIL 59 (1962), 617-628

Beardsley, Monroe C., "The Discrimination of Aesthetic Enjoyment" in: BJA 3 (1963), 291-300

Beardsley, Monroe C., "Aesthetic Experience Regained" in: JAAC 28 (1969-70), 3-11

Beardsley, Monroe C., "The Aesthetic Point of View" in: Contemporary Philosophic Thought, ed. H. E. Heifer and H. I. Munitz (Albany, 1970), 219-227

Beardsley, Monroe C., The Possibility of Criticism (Detroit, 1970)

Beardsley, Monroe C., "What is an Aesthetic Quality?" in: Theoria 39 (1973)

Beardsley, Monroe C., "The Descriptivist Account of Aesthetic Attributions" in: Revue Internationale de Philosophie 28 (1974), 336-352

Beardsley, Monroe C., "Is Art Essentially Institutional?" in: Culture and Art, ed. L. Aagaard-Mogensen (Atlantic Highlands, 1976), 194-209

Beardsley, Monroe C., "In Defense of Aesthetic Value" in: Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association 52 (1978-79), 723-749

Beardsley, Monroe C., The Aesthetic Point of View: Selected Essays (Ithaca, 1982)

Bell, Clive, Art (London, 2. ed., 1915)

Best, David, "The Aesthetic and the Artistic" in: Philosophy 54 (1982), 357-372

Binkley, Timothy, "Deciding about Art" in: Culture and Art, ed. L. Aagaard-Mogensen (Atlantic Highlands, 1976), 90-109

Bittner, Rüdiger / Pfaff, Peter, (ed.), Das Ästhetische Urteil (Köln, 1977)

Bittner, Rüdiger, "Ein Abschnitt sprachanalytischer Ästhetik" in: Das Ästhetische Urteil, ed. R. Bittner / P. Pfaff (Köln, 1977), 251-279

Blizek, William L., "An Institutional Theory of Art" in: BJA 14 (1974), 142-150

Broiles, R. David, "Frank Sibley's 'Aesthetic Concepts'" in: JAAC 23 (1964-65)

Brown, Lee B., "Definitions and Art Theory" in: JAAC 27 (1968-69), 409-415

Brown, Lee B., "Traditional Aesthetics Revisited" in: JAAC 29 (1970-71)

Bullough, Edward, "'Psychical Distance' as a Factor in Art and an Aesthetic Principle" in: *The British Journal of Psychology* 5 (1912), 87-118

Bywater, William G., "Who's in the Warehouse Now?" in: *JAAC* 30 (1971-72), 519-527

Casabier, Allan, "The Alleged Special Logic for Aesthetic Terms" in: *JAAC* 31 (1972-73), 357-364

Casey, John, *The Language of Criticism* (London, 1966)

Carney, James D., "Defining Art" in: *BJA* 15 (1975), 191-206

Carney, James D., "Aesthetic Terms" in: *JAAC* 39 (1980-81), 453-454

Carney, James D., "A Kripkean Approach to Aesthetic Terms" in: *BJA* 22 (1982), 150-157

Cavell, Marcia, "Critical Dialogue" in: *JPHIL* 67 (1970), 339-351

Cavell, Stanley, "Aesthetic Problems in Modern Philosophy" in: *Philosophy in America*, ed. M. Black (Ithaca, 1965), 74-97

Cohen, Marshall, "Appearance and Aesthetic Attitude" in: *JPHIL* 56 (1959), 915-926

Cohen, Marshall, "Aesthetic Essence" in: *Philosophy in America*, ed. M. Black (Ithaca, 1965), 115-133

Cohen, Ted, "Aesthetic / Non-aesthetic and the Concept of Taste: a Critique of Sibley's Position" in: *Theoria* 39 (1973), 113-152

Cohen, Ted, "The Possibility of Art: Remarks on a Proposal by Dickie" in: *PHILREV* 82 (1973), 62-82

Coleman, Francis J., "A Phenomenology of Aesthetic Reasoning" in: *JAAC* 25 (1966-67), 197-203

Coleman, Francis J., (ed.), *Contemporary Studies in Aesthetics* (New York, 1968)

Collingwood, Robin G., *The Principles of Art* (Oxford, 1938)

Cormier, Ramona, "Art as a Social Institution" in: *Personalist* 58 (1977), 161-168

Crawford, Donald W., "Causes, Reasons and Aesthetic Objectivity" in: *American Philosophical Quarterly* 8 (1971), 266-274

Danto, Arthur C., "The Artworld" in: JPHIL 61 (1964), 571-594

Danto, Arthur C., "Artworks and Real Things" in: Theoria 12 (1973), 1-17

Danto, Arthur C., The Transfiguration of the Commonplace (Cambridge, Mass., 1981)

Davidson, Donald, "What Metaphors Mean" in: Critical Inquiry 5 (1973-79), 11-47

Dewey, John, Art as Experience (New York, 1934)

Dickie, George, "Is Psychology Field art to Aesthetics?" in: PHILREV 71 (1962), 295-300

Dickie, George, "The Myth of the Aesthetic Attitude" in: American Philosophical Quarterly 1 (1964), 56-65

Dickie, George, "Beardsley's Phantom Aesthetic Experience" in: JPHIL 62 (1965), 129-136

Dickie, George, "Attitude and Object: Aldrich on the Aesthetic" in: JAAC 25 (1966-67), 89-91

Dickie, George, "Art Narrowly and Broadly Speaking" in: American Philosophical Quarterly 5 (1968), 71-77

Dickie, George, "Defining Art" in: American Philosophical Quarterly 6 (1969), 253-256

Dickie, George, Aesthetics. An Introduction (Indianapolis, 1971)

Dickie, George, "The Institutional Conception of Art" in: Language and Aesthetics ed. B. Tilghman (Lawrence, 1973), 21-30

Dickie, George, "Defining Art: II" in: Contemporary Aesthetics ed. M. Lipman (Boston, 1973), 118-131

Dickie, George, Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis (Ithaca, 1974)

Dickie, George, "What is Anti-Art?" in: JAAC 33 (1974-75), 419-421

Dickie, George, "A Reply to Professor Margolis" in: JAAC 34 (1975-76), 229-231

Dickie, George, "The Actuality of Art: Remarks on Criticism by Cohen" in: Personalist 58 (1977), 169-172

Dickie, George / Sclafani, Richard J., (eds.), Aesthetics. A Critical Anthology (New York, 1977)

Dickie, George / Sclafani, Richard J., "The Death of Art" in: Aesthetics, ed. G. Dickie / R. Sclafani (New York, 1977), 517-519

Diffey, Terence J., "The Republic of Art" in: BJA 9 (1969), 145-156

Diffey, Terence J., "Essentialism and the Definition of 'Art'" in: BJA 13 (1973), 103-120

Diffey, Terence J., "On Defining Art" in: BJA 19 (1979), 18-23

Duncan, Elmer H., "The Ideal Aesthetic Observer: A Second Look" in: JAAC 29 (1970-71), 47-52

Ehrenfels, Christian von, "Über Gestaltqualitäten" in: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie 14 (1890), 249-292

Eichner, Hans, "The Meaning of 'Good' in Aesthetic Judgments" in: BJA 3 (1963), 301-316

Elton, William, (ed.), Aesthetics and Language (Oxford, 1954)

Elton, William, "Introduction" in: Aesthetics and Language, ed. W. Elton (Oxford, 1954), 1-12

Fisher, John, "Universalizability and Judgments of Taste" in: American Philosophical Quarterly 11 (1974), 219-225

Fisher, John, (ed.), Essays on Aesthetics. Perspectives on the Work of Monroe C. Beardsley (Philadelphia, 1983)

Fleming, Noel, "Recognizing and Seeing as" in: PHILREV 66 (1957), 161-179

Frankena, William K., "The Naturalistic Fallacy" in: Mind 48 (1939), 464-477

Frege, Gottlob, "Über Sinn und Bedeutung" in: Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 100 (1982), 25-50

Frege, Gottlob, "Logik(1897)" in: Nachgelassene Schriften ed. H. Hermes, F. Kambartel, F. Kaulbach (Hamburg, 1969), 137-163

Foot, Philippa, "Morality and Art" in: Proceedings of the British Academy 56 (1970), 131-144

Freedman, Marcia P., "The Myth of the Aesthetic Predicate" in: JAAC 27 (1968-69), 49-55

Gallie, William B., "Art as an Essentially Contested Concept", in: PHILQUART 6 (1956), 97-114-

Goldblatt, David A., "Do Works of Art Have Rights?" in: JAAC 15 (1975-77), 69-77

Gombrich, Ernst, Art and Illusion (New York, 1960)

Goodman, Nelson, Languages of Art (Indianapolis, 1968)

Goodman, Nelson, "When is Art?" in: The Arts and Cognition ed. D. Perkins, B. Leondar (Baltimore, 1977), 11-19

Hampshire, Stuart, "Logic and Appreciation" in: The World Review (1952), 36-40

Hare, Richard M., The Language of Morals (Oxford, 1952)

Hare, Richard M., Freedom and Reason (Oxford, 1963)

Hare, Richard M., "Descriptivism" in: Proceedings of the British Academy 49 (1963), 115-134

Harrison, Bernard, "Some Uses of 'Good' in Criticism" in: Mind 69 (1960), 206-222

Hart, H. L. A., "The Ascription of Responsibility and Rights" in: Logic and Language ed. A. Flew (Oxford, 1951), 145-166

Hein, Hilde, "Aesthetic Prescriptions" in: JAAC 25 (1967-68), 209-217

Hoffman, Robert, "Aesthetic Argument - Interpretative and Evaluative" in: PHILQUART 11 (1961), 308-322

Hospers, John, "The Ideal Aesthetic Observer" in: BJA 2 (1962), 99-111

Hume, David, "Of the Standard of Taste" in: Four Dissertations (London, 1757), 203-240, (Facs.Reprint New York, 1970)

Hungerland, Isabel C., "The Logic of Aesthetic Concepts" in: Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association 36 (1962-63), 43-66

Hungerland, Isabel C., "Once Again, Aesthetic and Non-aesthetic" in: JAAC 26 (1967-68), 285-295

Iseminger, Gary, "Aesthetic Judgments and Non-aesthetic Conditions" in: Analysis 33 (1972-73), 129-132

Iseminger, Gary, "Appreciation, the Artworld, and the Aesthetic" in: Culture and Art ed. L. Aagaard-Mogensen (Atlantic Highlands, 1976), 118-130

Isenberg, Arnold, "Critical Communication" in: PHILREV 58 (1949), 330-344

- Jessup, Bertram, "Analytical Philosophy and Aesthetics" in: BJA 3 (1963), 223-233
- Kennick, William E., "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?" in: Mind 67 (1958), 117-124
- Kennick, William E., "Definition and Theory in Aesthetics" in: Art and Philosophy, ed. W. Kennick (New York, 1964), 85-92
- Kennick, William E., (ed.), Art and Philosophy (New York, 2. ed., 1979)
- Khatchadourian, Haig, The Concept of Art (New York, 1971)
- Kivy, Peter, "Aesthetic Aspects and Aesthetic Qualities" in: JPHIL 65 (1968), 95-97
- Kivy, Peter, Speaking of Art (Den Haag, 1973)
- Kivy, Peter, "Aesthetics and Rationality" in: JAAC 34 (1975-76), 51-57
- Kivy, Peter, "What makes 'Aesthetic' Terms Aesthetic?" in: PHILPHEN 36 (1975-76), 197-211
- Kivy, Peter, "Aesthetic Concepts: Some Fresh Considerations" in: JAAC 37 (1978-79), 423-432
- Kivy, Peter, "A Failure of Aesthetic Emotivism" in: Philosophical Studies 38 (1980), 351-365
- Knight, Helen, "The Use of 'Good' in Aesthetic Judgments" in: PAS 36 (1935-36), 207-222
- Kupperman, Joel J., "Art and Aesthetic Experience" in: BJA 15 (1975), 29-39
- Krukowski, Lucian, "A Basis for Attributions of 'Art'" in: JAAC 39 (1980-81), 67-76
- Lang, Berel, "'What is Art?': Questions (and Answers) about the Question" in: PHILPHEN 33 (1972-73), 524-530
- Levinson, Jerrold, "Defining Art Historically" in: BJA 19 (1979), 232-250
- Lloyd Thomas, D. A., "Aesthetics and Here's Analysis of 'Good'" in: PHILQUART 14 (1964), 261-265
- Logan, J. F., "More on Aesthetic Concepts" in: JAAC 25 (1966-67), 401-406

Lord, Catherine, "Kinds and Degrees of Aesthetic Unity" in: BJA 18 (1978), 59-65

Lyas, Colin, "Danto and Dickie on Art" in: Culture and Art, ed. L. Aagaard-Mogensen (Atlantic Highlands, 1976), 170-193

Lycan, William G. / Machamer, Peter K., "A Theory of Critical Reasons" in: Language and Aesthetics ed. B. Wilghman (Lawrence, 1973), 97-112

Macdonald, Margaret, "What are the Distinctive Features of Arguments Used in Criticism of the Arts?" in: PAS Supplementary Volume 23 (1949), 183-194

Macdonald, Margaret, "Review Weitz, M., Philosophy of the Arts" in: Mind 60 (1951), 561-564

Macdonald, Margaret, "Review Osborne, H., Aesthetics and Criticism" in: JAAC 14 (1955-56), 791-797

Mandelbaum, Maurice, "Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts" in: American Philosophical Quarterly 2 (1965), 219-228

Margolis, Joseph, (ed.), Philosophy Looks at the Arts (New York, 1962)

Margolis, Joseph, The Language of Art and Art Criticism (Detroit, 1965)

Margolis, Joseph, "Review Dickie, G., Art and the Aesthetic" in: JAAC 33 (1974-75), 341-345

Margolis, Joseph, "Works of Art as Physically Embodied and Culturally Emergent Entities" in: BJA 14 (1974), 187-196

Margolis, Joseph, (ed.), Philosophy Looks at the Arts. Revised Edition (Philadelphia, 1978)

Margolis, Joseph, "Open Concepts" in: Metaphilosophy 10 (1979), 330-337

Matthews, Robert J., "Traditional Aesthetics Defended" in: JAAC 38 (1979-80), 39-50

Mc Ginn, Colin, The Subjective View (Oxford, 1983)

Mc Gregor, Robert, "Art and the Aesthetic" in: JAAC 32 (1973-74), 549-559

Mc Gregor, Robert, "Dickie's Institutionalized Aesthetics" in: BJA 17 (1977), 3-13

Merger, Ruby, "Aesthetic Concepts" in: BJA 10 (1970), 300-302

Mitias, Michael H., "Art as a Social Institution" in: *Personalist* 56 (1975), 330-335

Montague, Phillip, "Learning Aesthetic Concepts and Justifying Aesthetic Judgments" in: *The Journal of Aesthetic Education* 13 (1979), 45-52

Moore, George Edward, *Principia Ethics* (Cambridge, 1903)

Moore, George Edward, "Wittgenstein's Lectures in 1930-32" in: *Mind* 64 (1955), 1-27

Morgan, Douglas N., "Art Pure and Simple" in: *JAAC* 20 (1981-82), 187-195

Morreall, John S., "Aldrich and Aesthetic Perception" in: *BJA* 17 (1977), 275-280

Mothersill, Mary, "Critical Reasons" in: *PHILQUART* 11 (1961), 74-78

Ogden, Charles K. / Richards, Ivor A. / Wood, James, *The Foundations of Aesthetics* (London, 1922)

Ogden, Charles K. / Richards, Ivor A., *The Meaning of Meaning* (London, 1923)

b

Osborne, Harold, *Theory of Beauty* (London, 1952)

Osborne, Harold, *Aesthetics and Criticism* (London, 1955)

Osborne, Harold, "Artistic Unity and Gestalt" in: *PHILQUART* 14 (1964), 214-228

Osborne, Harold, "Wittgenstein on Aesthetics" in: *BJA* 6 (1966), 385-390

Osborne, Harold, *The Art of Appreciation* (London, 1970)

Osborne, Harold, "Definition and Evaluation in Aesthetics" in: *PHILQUART* 23 (1973), 15-27

Osborne, Harold, "Aesthetics and Value" in: *Revue Internationale de Philosophie* 28 (1974), 280-292

Osborne, Harold, "The New Sensibility of the 1960s" in: *BJA* 16 (1976), 99-107

Osborne, Harold, "Organic Unity Again" in: *BJA* 15 (1976), 210-217

Osborne, Harold, "Non-iconic Abstraction" in: *BJA* 16 (1976), 291-304

Osborne, Harold, "Some Theories of Aesthetic Judgement" in: *JAAC* 38 (1979-80), 135-144

Osborne, Harold, "What is a Work of Art?" in: BJA 21 (1981), 3-11

Osborne, Harold, "Aesthetic and other Forms of Order" in: BJA 22 (1982), 3-16

Pollock, J. A., "The Dreariness of Aesthetics" in: Mind 90 (1981), 318-335

Pettit, Philip, "The Possibility of Aesthetic Realism" in: Pleasure, Preference and Value ed. H. Schaper (Cambridge, 1983)

Prall, David W., Aesthetic Judgment (New York, 1929)

Platts, Mark, Ways of Meaning (London, 1979)

Prichard, H. A., "Does Moral Philosophy Rest on a Mistake?" in: Mind 21 (1912), 21-37

Quine, W. V., The Roots of Reference (La Salle, 1973)

Rhees, Rush, "Art and Philosophy" in: Rhees, Rush, Without Answers (London, 1969), 133-154

Richman, Robert J., "'Something Common'" in: JPHIL 59 (1962), 821-830

Rothschild, L. / Stein, G. P., "On the Definition of Art: Two Views" in: The Journal of Aesthetic Education 8 (1974), 99-105

Rudinow, Joel / Sikora, Richard I., "Are there Art-critical Concepts?" in: Analysis 35 (1974-75), 196-199

Rudinow, Joel, "Colours, Cognitivity and Aesthetics" in: BJA 17 (1977), 320-334

Sankowski, Edward, "Free Action, Social Institutions, and the Definition of 'Art'" in: Philosophical Studies 37 (1980), 67-79

Schaper, Eva / Sibley, Frank, "Symposium: About Taste" in: BJA 6 (1966), 55-69

Schultz, Robert A., "Does Aesthetics have anything to do with Art?" in: JAAC 36 (1977-78), 429-440

Schweizer, H. R. G., "Sibley's 'Aesthetic concepts'" in: PHILREV 72 (1963), 72-78

Selinger, Richard J., "'Art', Wittgenstein, and Open-textured Concepts" in: JAAC 29 (1970-71), 333-341

- Scruton, Roger, *Art and Imagination* (London, 1974)
- Shiner, Roger A., "On Giving Works of Art a Face" in: *Philosophy* 53 (1978), 307-324
- Shusterman, Richard, "Osborne and Moore on Organic Unity," in: *BJA* 23 (1982), 352-359
- Sibley, Frank, "Aesthetic Concepts" in: *PHILREV* 68 (1959), 421-450
- Sibley, Frank, "Aesthetic Concepts" (rev. Vers.) in: *Philosophy Looks at the Arts*, ed. J. Margolis (New York, 1962), 63-87
- Sibley, Frank, "Aesthetic Concepts: A Rejoinder" in: *PHILREV* 72 (1963), 79-87
- Sibley, Frank, "Aesthetic and Nonaesthetic" in: *PHILREV* 74 (1965), 135-159
- Sibley, Frank, "Colours" in: *PAS* 68 (1967-68), 145-166
- Sibley, Frank, "Objectivity and Aesthetics" in: *PAS Supplementary Volume* 42 (1968), 31-54
- Sibley, Frank, "Particularity, Art, and Evaluation" in: *PAS Supplementary Volume* 48 (1974), 1-21
- Sibley, Frank, "General Criteria and Reasons in Aesthetics" in: *Essays on Aesthetics*, ed. J. Fisher (Philadelphia, 1983), 3-20
- Silvers, Anita, "Aesthetic 'Akrasia': On Disliking Good Art" in: *JAAC* 31 (1972-73), 227-234
- Simpson, Evan, "Aesthetic Appraisal" in: *Philosophy* 50 (1975), 189-204
- Sircello, Guy, "Subjectivity and Justification in Aesthetic Judgments" in: *JAAC* 27 (1968-69), 3-12
- Sircello, Guy, "Arguing about 'Art'" in: *Language and Aesthetics*, ed. B. Tilghman (Lawrence, 1973), 65-86
- Slote, Michael A., "The Rationality of Aesthetic Value Judgments" in: *JPHIL* 68 (1971), 821-839
- Snoeyenbos, Milton H., "Vagueness and 'Art'" in: *BJA* 18 (1978), 12-18
- Stahl, Gary, "Sibley's 'Aesthetic Concepts': An Ontological Mistake" in: *JAAC* 29 (1970-71), 385-389
- Stampp, Kenneth M., "Unity as a Virtue" in: *JAAC* 34 (1975-76), 191-197
- Stevenson, Charles L., "Persuasive Definitions" in: *Mind* 47 (1938), 331-350

Stevenson, Charles L., "Interpretation and Evaluation in Aesthetics" in: *Philosophical Analysis*, ed. M. Black (Ithaca, 1950), 341-383

Stolnitz, Jerome, *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism* (Boston, 1960)

Stolnitz, Jerome, "Notes on Analytic Philosophy and Aesthetics" in: *CJA* 3 (1963), 210-222

Stolnitz, Jerome, "Review Weitz, M. *The Opening Mind*" in: *JACD* 17 (1972-73), 219-221

Strawson, Peter F., "Review Osborne, H., *Theory of Beauty*" in: *Mind* 63 (1954), 413-416

Strawson, Peter F., *Individuals* (London, 1959)

Strawson, Peter F., "Aesthetic Appraisal and Works of Art" in: *The Oxford Review* 1 (1966), No.3, 5-13

Talmor, Sascha, "The Aesthetic Judgment and its Criteria of Value" in: *Mind* 78 (1969), 102-115

Tatarkiewicz, Wladyslaw, "What is Art?: The Problem of Definition Today" in: *BJA* 11 (1971), 134-153

Tilghman, Benjamin R., "Aesthetic Perception and the Problem of the 'Aesthetic Object'" in: *Mind* 75 (1966), 351-367

Tilghman, Benjamin R., "Wittgenstein, Games, and Art" in: *JACD* 11 (1962-73), 517-521

Tilghman, Benjamin R., (ed.), *Language and Aesthetics* (Lawrence, 1973)

Tolstoy, Leo, *What is Art?*, trad. A. Maude (London, 1930)

Tomas, Vincent, "Aesthetic Vision" in: *PHILREV* 68 (1959), 52-67

Tormey, Alan, "Critical Judgments" in: *Theoria* 39 (1973), 35-49

Tormey, Alan, "Aesthetic Rights" in: *JACD* 32 (1973-74), 163-170

Tugendhat, Ernst, *Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie* (Frankfurt/M., 1976)

Tugendhat, Ernst, *Selbstbewußtsein und Selbstbestimmung* (Frankfurt/M., 1979)

Urmson, James O., "On Grading" in: *Mind* 59 (1950), 145-169

- Urmson, James O., "What Makes a Situation Aesthetic?" in: PAS Supplementary Volume 31 (1957), 75-106
- Urmson, James O., The Emotive Theory of Ethics (London, 1968)
- Vesey, G. N. A., "Seeing and Seeing as" in: PAS 55 (1955-56), 109-124
- Waismann, Friedrich, "Verifiability" in: PAS Supplementary Volume 19 (1945), 119-150
- Waismann, Friedrich, "Analytic-Synthetic II" in: Analysis 11 (1950), 25-38
- Walsh, Dorothy, "Aesthetic Descriptions" in: BJA 10 (1970), 237-247
- Walton, Kendall L., "Review Dickie, G., Art and the Aesthetic" in: PHILREV 86 (1977), 77-101
- Weitz, Morris, Philosophy of the Arts (Cambridge, Mass., 1950)
- Weitz, Morris, "The Role of Theory in Aesthetics" in: JAAC 15 (1956-57), 27-35
- Weitz, Morris, "Open Concepts" in: Revue Internationale de Philosophie 26 (1972), 86-110
- Weitz, Morris, "Wittgenstein's Aesthetics" in: Language and Aesthetics, ed. B. Tilghman (Lawrence, 1973), 7-19
- Weitz, Morris, The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts (Chicago, 1977)
- Werhane, Patricia H., "Evaluating the Classificatory Process" in: JAAC 37 (1978-79), 352-354
- Wieand, Jeffrey, "Can There Be an Institutional Theory of Art?" in: JAAC 39 (1980-81), 409-417
- Wilkerson, T. E., "Seeing-as" in: Mind 82 (1973), 481-496
- Wilson, Patrick, "The Need to Justify" in: The Monist 50 (1966), 267-280
- Wittgenstein, Ludwig, Tractatus Logico-Philosophicus (London, 1922)
- Wittgenstein, Ludwig, Philosophische Untersuchungen, ed. G.E.M. Anscombe, R. Rhees (Oxford, 1953)
- Wittgenstein, Ludwig, The Blue and Brown Books, ed. R. Rhees (Oxford, 1958)

Wittgenstein, Ludwig, Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, ed. C. Barrett (Oxford, 1966)

Wittgenstein, Ludwig, Zettel, ed. G.E.M. Anscombe, G.H. von Wright (Oxford, 1967)

Wittgenstein, Ludwig, "Notes for Lectures on 'Primitive Experience' and 'Sense Data'" ed. R. Rhees in: PHILREV 77 (1968), 271-320

Wittgenstein, Ludwig, Über Gewißheit, ed. G.E.M. Anscombe, G.H. von Wright (Oxford, 1959)

Wittgenstein, Ludwig, "Eine Philosophische Betrachtung" in: Schriften Band 5, ed. R. Rhees (Frankfurt/M., 1971), 117-217

Wittgenstein, Ludwig, Vermischte Bemerkungen ed. G. H. von Wright (Frankfurt/M., 1977)

Wittgenstein, Ludwig, "Philosophy (1932-1933)" in: Wittgenstein's Lectures, Cambridge 1932-1935, ed. A. Ambrose (Oxford, 1979), 3-40

Wittgenstein, Ludwig, Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie, ed. G.E.M. Anscombe, G.H. von Wright Band I, ed. G.H. von Wright, H. Nyman Band II (Oxford, 1980)

Wollheim, Richard, Art and its Objects (Harmonsworth, 1968)

Wright, Georg Henrik von, The Varieties of Goodness (London, 1963)

Zemach, Eddy M., "The Pragmatic Paradox in Aesthetics" in: BJA 7 (1967), 215-224

Ziff, Paul, "Art and the 'Object of Art'" in: Mind 60 (1951), 466-480

Ziff, Paul, "The Task of Defining a Work of Art" in: PHILREV 62 (1953), 58-79

Ziff, Paul, "Review Osborne, H., Theory of Beauty" in: PHILREV 64 (1955), 122-123

LEBENS LAUF DES VERFASSERS

- 1950 Am 6. August in Harkemissen (Kreis Lemgo) geboren
- 1969 Abitur am Engelbert-Kaempfer-Gymnasium in Lemgo
- Beginn des Studiums der Psychologie in Frankfurt/M.
- 1970 Beginn des Studiums der Kunsterziehung an der SHfbK in Berlin (Nebenfächer: Sozialkunde und Philosophie)
- 1974 Erste Wissenschaftlich-Künstlerische Staatsprüfung
- Ernennung zum Meisterschüler
- Beginn der Referendarausbildung an einem Berliner Gymnasium
- 1978 Zweite Staatsprüfung für das Amt des Studienrats
- Beginn der Tätigkeit als wissenschaftlicher Assistent an der HdK Berlin

